5 U 4 5

MADRID COMICS

MAYO 17

MADRID
COMICS
C/ SILVA 17 • TLF: 5591602 • 28013 MADRID

Las ideas, después de hablar,
se van al cerebro.

Estudiante anónimo
ANTOLOGIA DEL DISPARATE

EDITORIAL

Autores malditos

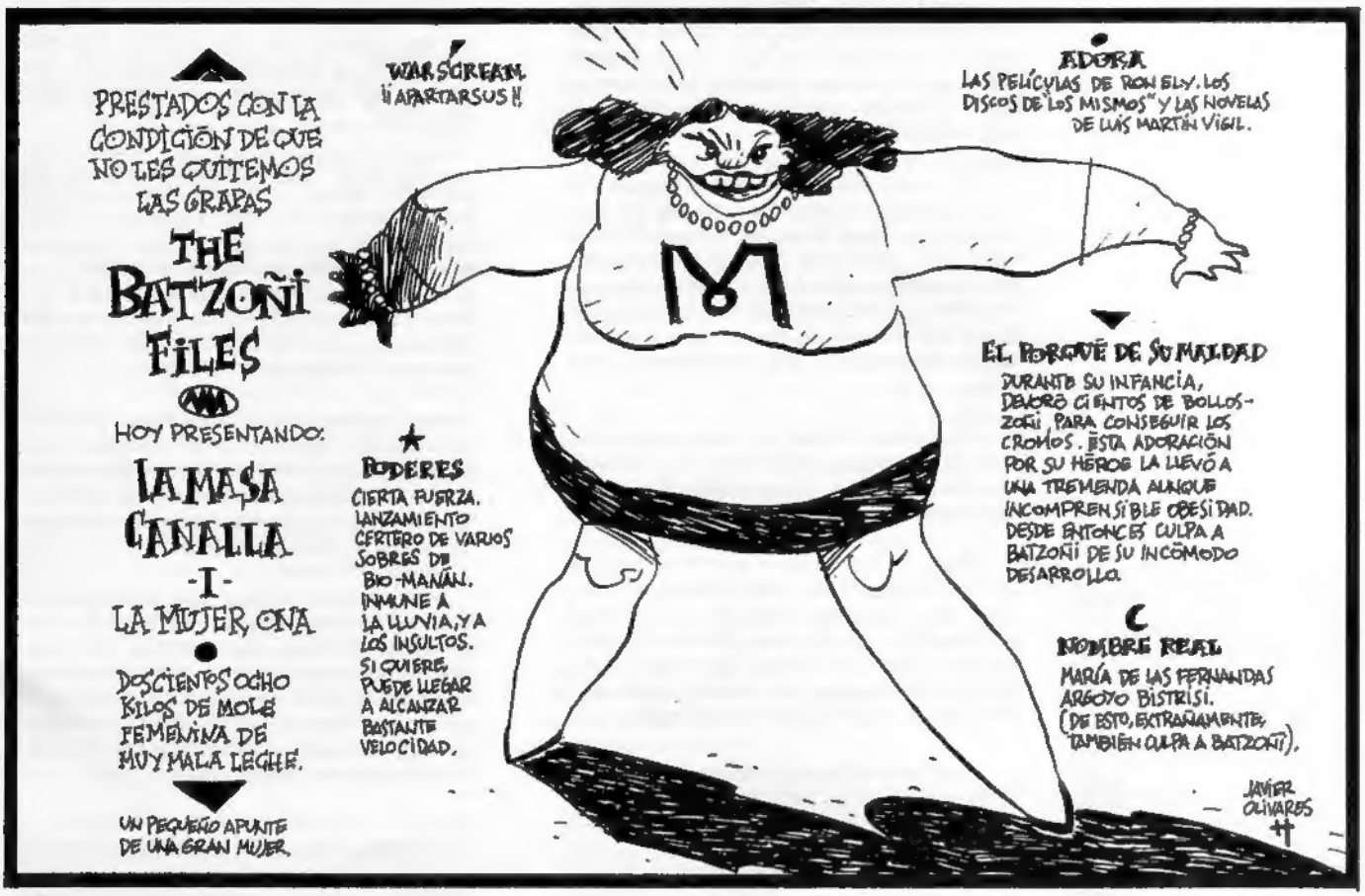
Los hay en cualquier arte, en cualquier medio.

Los hay que no son comprendidos, los hay que son repudiados, los hay suicidas, los hay anarquistas, los hay funambulistas, los hay muertos. Por haber, los hay hasta malos.

Pero malditos, todos malditos. Yo prefiero, quizá, los suicidas y los locos anarquistas. Los primeros, porque exudan un cierto aire de romanticismo opresivo; los segundos, porque son como yo. Aunque tal vez me gustaría parecerme más a los primeros. A un menor precio, claro.

También están los otros, los del cilicio, los de la fusta siempre en ristre, no vaya a ser que se les cierren las heridas, y se vean obligados a entregarse al placer, a rendirse a la sonrisa. Los que cultivan cuidadosamente su cirrosis, o ahogan aún más las circunvoluciones de su ya retorcido cerebro.

Malditos autores.


PRESTADOS CON LA CONDICIÓN DE QUE NO LES QUITEMOS LAS GRAPAS
THE BATZOÑI FILES
HOY PRESENTANDO:
LA MASA CANALLA
-I-
LA MUJER ONA
DOSCIENTOS OCHO KILOS DE MOLE FEMENINA DE MUY MALA LECHE.
UN PEQUEÑO APUNTE DE UNA GRAN MUJER.
WAR SCREAM
¡¡APARTARSE!!
PODERES
CIERTA FUERZA. LANZAMIENTO CERTERO DE VARIOS SOBRES DE BIO-MAÑÁN. INMUNE A LA LLUVIA, Y A LOS INSULTOS. SI QUIERE, PUEDE LLEGAR A ALCANZAR BASTANTE VELOCIDAD.
ADORA
LAS PELÍCULAS DE RON ELY. LOS DISCOS DE "LOS MISMOS" Y LAS NOVELAS DE LUIS MARTÍN VIGIL.
EL PORQUÉ DE SU MALDAD
DURANTE SU INFANCIA, DEVORÓ CIENTOS DE BOLLOS-ZOÑI PARA CONSEGUIR LOS CROMOS. ESTA ADORACIÓN POR SU HÉROE LA LLEVÓ A UNA TREMENDA AUNQUE INCOMPRENSIBLE OBESIDAD. DESDE ENTONCES CULPA A BATZOÑI DE SU INCÓMODO DESARROLLO.
NOMBRE REAL
MARÍA DE LAS FERNANDAS ARROYO BISTRISI. (DE ESTO, EXTRAÑAMENTE, TAMBIÉN CULPA A BATZOÑI).
JAVIER OLIVARES

URICH Nº 17, MAYO 91. Boletín editado por **MADRID COMICS**, Silva 17, 28004 Madrid. Tlf. (91) 247 08 41 - 559 16 02. **Coordinación:** José María Méndez. **Colaboradores:** José María Méndez, David Muñoz, Francisco Naranjo, Javier Olivares, Agustín Oliver, Antonio Trashorras, Enrique Vela. **Diseño y maqueta:** José María Méndez y Javier Olivares. **Portada:** Boceto, por Javier Vázquez. **Contraportada:** GRENDEL, por Matt Wagner. **Fotocomposición:** Artext. **Impresión:** Gaycesa.

• Además de su labor como dibujante en la mini-maxi-serie THE INFINITY GAUNTLET para Marvel, **George Perez** se encargará del guión del super-*crossover* THE HOLY WARS para D.C., centrado principalmente en torno a la figura de Wonder Woman y el conflicto entre las diferentes religiones reales y de ficción que pueblan el Universo D.C. **Cynthia Martin** ilustrará la serie, sobre *layouts* del propio Perez.

• Por otro lado, **Perez** prepara también la adaptación de JULIO CESAR para los CLASSICS ILLUSTRATED de First.

• **Katsuhiro Otomo,** el popular dibujante de la no menos popular AKIRA, parece haberse embarcado en un sorprendente proyecto: la adaptación a la historieta de la película de **Alejandro Jodorowsky** SANTA SANGRE. El guión será del propio Jodorowsky y, conociendo la película, el resultado puede ser demencialmente interesante.

• Problemas para la editorial británica Apocalypse y su no nata TOXIC: **Bill Sienkiewicz,** previsto colaborador, ha decidido hacer mutis por el foro, y **Simon Bisley** ha retirado su serie RIGOR MORTIS KID tras serle rechazada una portada.

• Tras darse a conocer al público norteamericano con KID ETERNITY, **Duncan Fegredo** está considerando entre sus futuras posibilidades la serie ENIGMA, con guión de **Pete Milligan,** para la filial de Dysney Touchmark, y algún *fill-in,* de nuevo con **Grant Morrison,** para DOOM PATROL.

• Siguiendo los pasos del arácnido marveliano, Superman gozará de una nueva serie regular a partir de Mayo; se llamará SUPERMAN: THE MAN OF STEEL, y su primer número será el inicio de una aventura en cuatro partes que se desarrollará en los otros tres títulos del Hombre de Acero, de la mano de **Louise Simonson** y **Jon Bogdanove,** entre otros.

• También en el mes de Mayo, verá por fin la luz el postergado BATMAN: FULL CIRCLE, un tomo *prestigio* obra de **Mike W. Barr** y **Alan Davis.**

• En Junio aparecerá el primer número de DEATHSTROKE THE TERMINATOR, nueva serie regular protagonizada por el conocido archienemigo de los New Titans. El guión correrá a cargo –al menos por el momento– de **Marv Wolfman,** y los dibujos serán responsabilidad del tandem **Erwin/Blyberg.**

• Tras un prolongado silencio de algo más de un par de años, **Dave Mazzucchelli** anuncia para Junio la colección **RUBBER BLANKET**, realizada y editada junto con su mujer, **Richmond Lewis**, bajo el sello Rubber Blanket Press. El primer número consta de 48 páginas en blanco, negro y sepia, y se prevé una cadencia anual (¡sí, anual!).

• IMPACT COMICS es el nombre de la nueva línea de superhéroes de la D.C., siguiendo los pasos del difunto NEW UNIVERSE Marvel, esto es, nuevos personajes localizados en un universo ajeno al habitual. Los primeros títulos son LEGEND OF THE SHIELD, THE FLY, THE COMET, y THE JAGUAR, y casi todos los autores que intervienen son poco o nada conocidos.

• Entre los numerosos productos con los que la D.C. piensa celebrar el vigésimo quinto aniversario de STAR TREK, figura un proyecto cuando menos sorprendente: una novela gráfica que emparejará a **Adam** (JUSTICE LEAGUE INT.) **Hughes** ni más ni menos que con **Chris Claremont.** ¿Correrá el proyecto la misma suerte que el ACTION COMICS ANNUAL fantasma de Claremont y **Golden?**

•La "independiente" Dark Horse continúa su imparable ascenso en el mercado USA. Entre sus muchas novedades, destaca con luz propia un *one shot* sobre el fílmico Terminator, con guión de **James Robinson** y dibujos –a todo color– de **Matt Wagner.**

• La editorial Gollancz será probablemente la que se lleve el gato al agua en el futuro inmediato del mercado británico, con álbumes como el que prepara **Alan Moore** con **Oscar Zarate,** o la recopilación –con abundantes páginas nuevas– del SIGNAL TO NOISE de **Neil Gaiman** y **Dave McKean,** o MR. PUNCH, obra del mismo dúo.

• Todo un alivio para los sufridos seguidores de los mutantes claremontianos: el guión de los Anuales de la familia mutante de este año será de **Fabian Nicieza.** Eso que nos ahorramos.

EUROPA

• También será Norma la responsable de la edición española de DOMU, de **Katsuhiro** (AKIRA) **Otomo,** siguiendo los pasos de Humanoides Associes y su edición francesa. Confiemos en que la trasposición no respete también el escandaloso precio de la versión gabacha.

• Y seguimos con **Dave McKean.** Al parecer, la casualidad lo reunió en el Festival Anual de Treviso con una representación de la revista MEDIOS REVUELTOS, a cuyos miembros confesó su más sincera admiración y su ferviente deseo de colaboración. Resultado: si la revista sobrevive (?), quizá veamos algún trabajo de McKean en sus páginas. Por otro lado, también es probable que algunos de sus originales puedan contemplarse en la edición de este año de la exposición NUEVAS VIÑETAS, organizada, como el año anterior, por **Felipe Hdz. Cava.**

• La francesa Dargaud, tras su absorción y purga por la inquisitorial Ampere, proyecta nuevas colecciones de álbumes de cercana aparición. A destacar –si es que alguna destaca– la del tandem **Greg/Blanc Dumont,** protagonizada por un agente del FBI, que desarrolla sus pesquisas en los alegres cincuenta.

• La también francesa Vent D'Ouest anda fichando autores para componer una escudería de producción *yankee* exprofeso; los primeros nombres confirmados son los de **Charles Vess,** que hará tres álbumes, y **Mike Ploog,** con un álbum sobre Papá Noel.

• Confirmado: **Juan Giménez** se aliará con **Alejandro Jodorowsky** para narrarnos las aventuras del Meta Barón, "el más peligroso asesino del universo", sacado de las páginas de la saga del Incal, la popular serie de Jodorowsky y **Moebius.**

• Debido a insalvables desavenencias contractuales, **Alfonso Azpiri** ha roto su colaboración con el diario EL PAIS, en el que se ha venido editando su serie MOT, hasta completar cinco álbumes. De este modo, el sexto álbum –en el que ya había empezado a trabajar– ha quedado suspendido por un plazo indefinido, durante el cual Azpiri se dedicará a una nueva serie pornográfica a todo color, que casi con toda seguridad verá la luz en el mensual CIMOC.

• El decano crítico **Jesús Cuadrado** está fraguando un pequeño aluvión de nuevas secciones de textos sobre el medio, que irán apareciendo en fechas próximas ubicadas en distintas revistas. Así a la ya emprendida en la valenciana EL MAQUINISTA, se sumarán a corto plazo RODILLA HERIDA, para MAKOKI, GRAMATICA y VIÑETAS AJENAS, para las colecciones de Forum, y NADA PERSONAL, CIUDADANO, que se inicia en este mismo número de URICH.

• También es **Cuadrado** el organizador de la exposición antológica UNA HISTORIETA DEMOCRATICA, que puede verse –polémicas y deserciones aparte– en el madrileño Museo de Arte Contemporáneo desde el pasado 24 de Abril.

• Las Islas Canarias son ahora la localización elegida para un nuevo certamen en torno al mundo de la historieta. Organiza el granadino **Joaquín López Cruces,** que anda reclutando a autores de probada valía pero de escasa repercusión para la exposición con la que se acompañará el evento.

• Casset Ediciones es el nombre de una nueva editorial que muy pronto se lanzará a la edición de álbumes al mercado español, con una marcada línea de calidad, tanto en la selección de obras y autores como en el cuidado de la edición misma. Su director artístico es **Jesús Moreno,** que nos amplía la información algunas páginas más adelante.

• De entre los muchos álbumes que se preparan para la conmemoración del cada vez más pavorosamente cercano Quinto Centenario, cabe esperar con cierto interés –o curiosidad, cuando menos– el que aunará los esfuerzos del local **Jorge Zentner** con el italiano **Lorenzo Mattotti.**

• Rumores de fuentes bien informadas apuntan a la próxima edición "definitiva" de clásicos como LITTLE NEMO y TERRY AND THE PIRATES por la barcelonesa Editorial Norma.

José María Méndez

HABLA: FELIPE HERNANDEZ CAVA

Entrevista

Con dieciocho años de trabajo profesional a sus espaldas, F.H. Cava es un caso único en nuestro país. Además de su extraordinario trabajo como guionista, ha figurado como pieza clave en la mayoría de los proyectos más arriesgados dentro del medio, bien a la cabeza de publicaciones como MADRIZ o MEDIOS REVUELTOS, bien al lado de dibujantes como Raúl o F. del Barrio. Actualmente y junto a este último, realiza la tira LAS ALAS CALMAS, para el diario EL SOL.

La siguiente entrevista ha sido realizada por A. Oliver y A. Trashorras, editada por A. Trashorras, y supervisada por F.H. Cava.

URICH: Tú has comentado bastantes veces tu afición por la música, y cómo la relacionas con temas rítmicos en la historieta. Una vez, por ejemplo, dijiste: "El tempo de una historieta puede crear lo que llamaría una melodía silenciosa si se trabaja como una partitura".

Felipe Hernández Cava: Sí, desgraciadamente no tengo grandes conocimientos musicales, aunque sí estoy muy interesado en ella. De ahí que mi percepción "técnica" sea más bien intuitiva. Lo que sí soy es un cinéfilo empedernido, y he notado que en ciertas películas hay una concepción del montaje y unas intenciones por parte del director de dotar a las imágenes de una estructura musical. Pienso, por ejemplo, en **King Vidor** o **Hawks** en films como EL PAN NUESTRO DE CADA DIA o LUNA NUEVA, o en cualquiera de **Eisenstein**. Siempre he pensado que en la historieta había que buscar, mediante el ritmo, el uso de silencios y diálogos, una gran eufonía. Lo que lamento es no saber leer partituras, cosa que supongo me ayudaría. Dentro de las estructuras sinfónicas, una debilidad personal, compartida también con **Fede**, son los *adagios;* ese tono melancólico me parece muy adecuado para historias cortas, de ahí que las historias de cuatro páginas siempre me hayan encantado. En tan poco espacio se pueden conseguir verdaderas joyitas.

U.: Actualmente, eres uno de los pocos cultivadores de este tipo de narración tan corta.

F.H.C.: Sí. A propósito, os comentaré que existió hace algún tiempo un proyecto que se iba a desarrollar exclusivamente en historias de cuatro páginas y que me iba a unir con prácticamente la totalidad de dibujantes jóvenes de este país. Este proyecto, que finalmente quedó a medias, iba a llamarse AVES DE PRENSA, y la idea era que girase alrededor del mundo del periodismo de forma ´mas o menos estrecha. Estaba muy ilusionado, porque debía adecuarme al universo de cada dibujante, haciendo guiones dramáticos, humorísticos, de suspense, etc. De aquellos trabajos, llegaron a terminarse los de **Raúl, Fede, Ana Juan, Bartolomé Segui, Ricard Castells,** y **Keko**. El de Raúl ya lo conocéis, porque salió en el MEDIOS REVUELTOS; era la historia del torero. Las de Keko y Castells saldrán en el siguiente MEDIOS, y, sucesivamente, espero que podamos ir sacando el resto.

U.: ¿Te gusta colaborar con dibujantes muy diferentes?

F.H.C.: En lo que se refiere a colaboración con dibujantes, pienso que tengo dos deudas pendientes con el medio, que son **Micharmut** y **Miguel Calatayud.** Con Calatayud iba a trabajar en principio en AVES DE PRENSA, y estábamos los dos muy ilusionados. En el caso de Micharmut, pese a su mundo tan personal y hermético, creo que nos entenderíamos muy bien, ya que compartimos ideas literarias y vitales muy similares. La última vez que estuvo en Madrid, con motivo de la presentación de MARISCO, me sugirió acometer un álbum conjunto. Yo estoy muy contento con la idea, aunque me temo que, dadas nuestras características, tendremos que llevarlo a cabo sin ningún tipo de financiación.

U.: ¿Cómo te planteas un guión para Micharmut?

F.H.C.: Hay una cosa que nos hermana bastante, que es el gusto por la literatura de finales de siglo y entreguerras. Este gusto por el folletín y lo que en los años 20 ó 30 se llamó "Literatura proletaria" o "Social", nos podría llevar a un trabajo en que se asumiera sin pudor el mismo afán utópico que tenían aquellos escritores. Ambos pensamos que nos encontramos en un momento en que hacen falta trabajos de este tipo, con unos valores en franca retirada. Por otra parte, aunque algunos piensen que podría tener problemas con el grafismo de Micharmut, yo creo que podría adaptarme muy bien a su sentido de la fragmentación. En cuanto a la comprensión del dibujo, no creo que hubiera más dificultades que, por ejemplo, en VENDRAN POR SWINEMUNDE, donde, a pesar de evidentes dificultades de legibilidad, la parte literaria creo que remite a un aspecto más convencional de literatura, posibilitando una lectura poco complicada.

U.: Una de las cosas que siempre se mencionan cuando se habla de dibujantes de Madrid es su carácter heterogéneo y su escasa cohesión como "grupo". ¿Cómo ves tú esto?

F.H.C.: Es cierto. Por ejemplo, **Max** creo que tenía una idea equivocada del círculo de dibujantes de aquí. El estaba acostumbrado –cuando estaba en Barcelona o incluso en Mallorca, con **Pere Joan**– a una comunicación casi constante con otros dibujantes. Tal vez creyó que en Madrid ocurriría algo parecido y se encontraría a menudo con gente como Keko o Fede, pero lo cierto es que ese carácter de clan que se da en Barcelona aquí la gente no lo tiene. Hay veces que pasan meses y los dibujantes apenas se ven, salvo que exista algún pretexto, como una exposición o una presentación en una librería. Quizá por eso él se sintió algo solo durante su estancia aquí; se encontró con que cada uno llevamos

nuestra vida y nuestros problemas de forma más aislada.

U.: ¿Ese espíritu de "clan" te parece positivo o negativo?

F.H.C.: Nunca he visto con demasiado buenos ojos ese carácter hermético tan gremialista que conllevan ciertas profesiones, estar muy juntos y excesivamente ensimismados en el propio trabajo. Creo que, a diferencia de lo que ocurre en Barcelona, los llamados *"madrileños"* son gente felizmente menos pendiente del discurrir del medio día a día. A veces me doy cuenta que en Barcelona acabo hablando demasiado de historieta, y eso no deja de parecerme empobrecedor. En cambio aquí, en ocasiones he quedado con Fede o Raúl y ni hemos mencionado el tema, sino comentado una exposición, una película o un diseño de **Diego Lara.** Los últimos años que he ido al Salón ha sido prácticamente para volver a encontrarme con gente como Micharmut, **Sento** u **Onliyú** si hacía tiempo que no los veía, y como más he disfrutado es apartándome de todo aquel jaleo y yendo por ahí a hablar de *lo divino y lo humano* y todo lo demás.

U.: ¿A qué crees que se debe esa separación de intereses entre Madrid y Barcelona?

F.H.C.: Creo que tiene que ver con el hecho de que allí se encuentra la industria y la mayoría de los dibujantes lo que quiere es participar en ella, cosa que me parece muy legítima. En cambio aquí, como no hay industria, la gente va por libre, de francotiradores y a su aire. Los valencianos se encuentran un poco en medio de estas dos tendencias, con gente que va de lo más radical a otros bastante comerciales, como **Mique** o **Torres,** que para mí sí que es el ejemplo de dibujante profesional.

U.: Como lector, ¿por dónde van tus inclinaciones?

F.H.C.: Yo siempre he tenido una dicotomía que está presente tanto en los trabajos que he realizado como en los que he tenido la oportunidad de apoyar. Por una parte, me encanta que me cuenten historias; siento debilidad por historietas como SAMBRE, SILENCIO, MAUS o QUE TRISTE ES LA VIDA. Luego, otra parte mía se emociona cuando ve cómo hay gente que se aventura en terrenos donde ya se difumina mucho si aquello es historieta o no. Me gusta la gente que se mueve en terrenos fronterizos. Algunos, como **Spiegelman,** consiguen moverse muy bien en ambos terrenos. Lo que sí quiero dejar claro es que cada vez confiero menos importancia al valor del dibujo en sí. Soy de la opinión de que hay gente que tiene cosas que contar y lo puede hacer con tal fuerza que no importa que no sepa dibujar bien; me daría lo mismo que trabajase con muñequitos de "Letraset". Cada vez me interesa más la sensación de que el trabajo que está realizando esa persona no es mecánico, sino que está dejándose parte de su vida en ello. Por eso, de la gente que hace cosas ahora mismo, mi gran debilidad es Micharmut, al igual que **Cifré.** Luego, ante trabajos como los de Fede –y no estoy pensando en el Fede que colabora conmigo, sino en el que trabaja en solitario o con **Elisa**– uno no puede permanecer impasible, ya que crean un "antes y después" de su lectura. Poca gente se ha dejado no la vida, sino el alma, como se la ha dejado Fede en este medio. Estoy harto, cuando veo las revistas convencionales, de que casi todo tienda a moverse dentro de unos patrones muy cerrados. Seguro que habrá gente que se rasgará las vestiduras cuando digo maravillas de tipos como **Gary Panter,** o incluso de nuestro Panter particular, que es **Víctor Aparicio,** y además me parece mejor. Un hecho que me preocupa bastante es la vocación de mucha gente por llegar a ser un profesional de la historieta, lo cual supone la mayoría de las veces ir dejando de lado la verdadera potencialidad creativa que pueda tener ese dibujante, para ir acomodándose a los gustos y formas que el mercado demanda. A mí, los trabajos de **Ana Miralles** en el MADRIZ siempre me gustarán más que los que haga para Glenat, e igual me pasa con los de **Bartolomé Segui** en EL VIBORA. Otro ejemplo curioso es **Das Pastoras,** un tipo que podría haber aportado mucho a la historieta y que se ha ido encarrilando por un camino en el que, a pesar de no ser él mismo demasiado consciente de ello, se ve constreñido por el mercado. Yo me acerqué profesionalmente al mundo de la historieta cuando tenía dieciséis años, y he ido conociendo desde entonces muchas generaciones de dibujantes; bueno, pues siempre he tenido la impresión de que en todas esas generaciones había tipos que podían haber sido muy brillantes y, en la medida en que se han ido "profesionalizando" –en el sentido que yo le doy a esa palabra–, han hecho, en el mejor de los casos, un trabajo digno, pero nos hemos quedado sin saber lo que hubieran dado de sí. Recuerdo trabajos de gente como **Usero** o **Font** cuando comenzaban, trabajos que no hacían para venderlos, sino en los ratos libres en el estudio, y siempre pensaba que se convertirían en realidades importantísimas de la historia española. Respetando la contribución que luego han tenido para el tebeo español, como la que puede haber tenido **Carlos Giménez,** siempre me quedará la duda de qué hubiera sido de ellos en otras condiciones editoriales más favorables y libres. Cada vez que hay incorporaciones positivas de gente que trae aires nuevos a la historieta, vemos que unos se acaban amoldando, a veces por condicionamientos industriales, y otras por convencimiento personal, como son los casos, muy respetables, de Max o Sento, que han terminado aceptando que la profesión debe tener unos márgenes y pautas que no conviene saltarse. Yo lo que pienso es que esto va en detrimento de sus posibilidades; pero, aún así, consiguen niveles muy aceptables. Luego están los enloquecidos, los visionarios, que pueden estar equivocados o no, pero que, la mayoría de las veces, acaban siendo expulsados o yéndose aburridos a otros medios, y algunos incluso vuelven después con la testuz baja y ya con ese carácter de rebeldía irremisiblemente perdido.

U.: Independientemente de la comercialidad de la obra de ciertos autores que nos interesan, lo deseable sería que vendieran bien para que puedan seguir gozando de libertad de creación.

F.H.C.: Lo que pasa es que ese sofisma a veces no funciona. En esa posición posibilista, en ocasiones se va dejando tanto de lado que llega un momento en que sufres de nuevo la marginación, o aceptas para siempre el camino que ya has emprendido. Lo que nunca he entendido es esa teoría absolutamente ingenua de que de lo que se trata es de conseguir afianzarse dentro de un medio, porque en la medida en que uno tenga reconocimiento va a poder ser libre. Esto es falso, y me suena tan infantil como cuando, en los sesenta, **Zappa** decía que lo que tenían que hacer las jóvenes generaciones era disfrazarse de buenos muchachos, conseguir granjearse el beneplácito de sus mayores, y acabar ocupando finalmente los puestos de dirección de bancos, ejércitos, etc., y, entonces, por fin desenmascararse y decir: *"¡Ajá! ¡Os hemos hecho creer que éramos buenos chicos, pero ahora vamos a imponer nuestras ideas revolucionarias!"*. Ya hemos visto que no, que, aunque no quieras, las cosas te cambian. En mi agenda, siempre llevo unas declaraciones de Jacques Brel cuando decidió, en su momento de mayor gloria, retirarse de la canción. El justificaba esa decisión diciendo que llega un momento, cuando uno domina cierta técnica, en que se corre el peligro de sentirse tentado de engañar y que tu trabajo deje de ser auténtico. Ese peligro creo que planea sobre cualquiera de los que trabajamos en esto, y traiciones de este tipo las vemos a diario. Cuántas veces encontramos autores que dan con una fórmula gráfica y caen en una especie de manierismo, entendido como una administración de esos recursos, pero renunciando a toda voluntad de cambio que pudo haber en ellos. Yo a lo mejor he querido tanto y he sobrevalorado de una forma tan enfermiza la historieta, que me duele hacer daño a este medio y prefiero hacérselo a otros medios. Prefiero buscarme la comida en la televisión, o escribiendo artículos de prensa, a recurrir a la historieta como *modus vivendi* y acabar haciendo cosas donde sepa que hay un componente de engaño.

U.: ¿Y los japoneses, qué?

F.H.C.: Tatsumi es mi debilidad, aunque éste es un japonés muy atípico. Del resto, lo primero que se me ocurre es que el dibujo no es lo fundamental; está todo tan pautado que podrían hacerlo con tampón, se hace muy difícil distinguir unos de otros. El valor que pueden tener es lo que cuentan. Lo que pasa es que, en lo que he leído, lo que se cuenta es muy poco. Por ejemplo, AKIRA no me interesa nada.

U.: ¿Y los ingleses?

F.H.C.: Pues **Moore** está muy bien, pero para él. Lo que no veo bien son todos esos seguidores que le están saliendo, muchos de ellos en Cataluña. Creo que la lectura que están haciendo de Moore les está haciendo mucho daño.

U.: ¿Te sientes un poco protector de cierta generación reciente de dibujantes?

F.H.C.: Eeeh... Bueno, algo de eso hay. Como decía antes, he visto tan mal durante tantos años la situación de la industria, que, siempre que he tenido la oportunidad, y a veces hasta sin tenerla, he buscado puertas, a través de amigos que pudieran estar en otros medios, para ayudar a la gente que tiene ilusiones y fuerzas. Si de mí dependiera, los ayudaría a todos a que pudieran hacer su trabajo en absoluta libertad, sin ningún tipo de imposiciones ni cortapisas, que se pudieran mostrar como ellos son.

U.: ¿Aunque ni su trabajo ni su forma de ser coincidan con tus puntos de vista?

F.H.C.: Hombre, hay gente que puedo no ver la vida como ellos, hasta de forma radicalmente opuesta, como **Mariscal** o **Javier de Juan,** pero me parece tan importante que aporten su mirada nueva y original de la sociedad en que vivimos, que sus trabajos son imprescindibles. Luego, hay personas con las que sí puedo establecer una mayor complicidad; es el caso de gente valiosísima de la última generación, como **Jesús Gras** o el equipo **Romance Atónito,** con los que puedo pasar tardes maravillosas hablando de muchas cosas, ya que son personas muy ricas y nada usuales dentro de este medio, lo cual se refleja en sus trabajos. En la misma época del MADRIZ, en ocasiones mantenía diferencias con algunos amigos respecto a autores como **Victoria Martos.** Cuando ella empezó a colaborar, había gente dentro de mi círculo que no encontró demasiado interés en su obra. Aún así, pienso que es una lástima haberla perdido, al igual que podemos perder a otra gente, como Ricard Castells, una persona magnífica, inquieta y sensible, con la que corremos también ese riesgo. Lo que sí que he tenido la sensación es que estar en una disposición muy abierta para comprender ciertas cosas, puede tener que ver con asistir más o menos detalladamente al proceso del "arte" en los últimos cuarenta años, lo cual ayuda a verlo todo de forma nada esquemática y no dar por sentado ni preestablecido nada de lo que tenga que ver con ningún medio, y pensar que las posibilidades pueden ser infinitas. Insisto en que, aunque alguien tenga un dibujo objetivamente desastroso, puede ser quien aporte bastante a la historieta como medio pleno. De todo esto sí que participa bastante la llamada *"Escuela de Madrid"*.

U.: Que no tienen por qué ser madrileños...

F.H.C.: Por supuesto. En ese espíritu podría englobar a mucha gente que no es de aquí: catalanes, vascos, granadinos... Hasta los belgas del grupo **Mokka.**

U.: Decía una vez Antonio Altarriba: "Sería una lástima afirmar que el comic está condenado a emplear obligatoriamente los esquemas narrativos y la densidad de intriga que los creadores norteamericanos forjaron en los años treinta. Ahora bien, si bien resulta indiscutible que todo medio de comunicación está obligado al mensaje, nadie puede decir que el mensaje esté obligado a la narración. De hecho, muchas de las propuestas que gran parte de los creadores están haciendo en el momento actual y que cierta "crítica" condena por "falta de guión", estarían más relacionadas, por tratamiento y empleo de recursos gráficos y por utilización de tiempos, con el registro de la poesía, más que con el de la narración, y, aunque presumiblemente no

cuenten nada, pueden decir mucho..."

F.H.C.: Yo eso lo suscribo por completo. Siempre he pensado que en esa *"Escuela de Madrid"* era muy difícil casar a la gente tan distinta que ahí había, pero quizá uno de los pocos vínculos que se podrían encontrar es esa implicación, dentro de lo fronterizo, entre la historieta y la poesía. Y eso, en el caso de Federico del Barrio, es más que evidente; además, fue su punto de partida. Un día se sentó y pensó: ¿Por qué no se pueden hacer historietas como se escribiría un poema? Esto también les ha conferido a muchos de ellos una implicación subjetiva con su trabajo que otros no tienen. Todos proyectamos en nuestros trabajos, hasta en los más comerciales, parte de nuestra biografía, obsesiones y traumas, pero pocas veces eso está menos enmascarado, como en los trabajos de muchos de estos jóvenes creadores. Los progresivos estados de ánimo que han ido atravesando se pueden estudiar a través de su trabajo: en qué momento había una depresión, o la muerte de un ser querido...

U.: Me viene a la cabeza el caso de Rubén y sus CANCIONES FUNEBRES...

F.H.C.: Sí, claro. Aunque el caso más evidente de todo esto es Fede; de él sí se puede decir eso de "por sus obras le conocerás". Hay trabajo suyos y de Elisa que, conociendo las circunstancias en que están hechos, me resultan verdaderamente escalofriantes, y que sólo tienen parangón en estos momentos con la autenticidad con que puede estar escribiendo gente como **Peter Handke.**

U.: ¿Qué opinas tú de la recuperación de algunos talentos innovadores, clásicos malditos del tipo de Sterrett, Segar o Feininger, en contraposición a otros clásicos "de siempre", como Caniff o Robbins?

F.H.C.: Es que no son comparables. Y ahí también se divide a veces nuestro corazoncito. Yo valoro mucho más aquellos trabajos radicales, pero eso no quita para que valore el trabajo de **Caniff** o **Robbins,** que también podían haberse quedado en trabajos muy personales. El problema ha sido que generaciones sucesivas han hecho demasiado hincapié en esos modelos, hasta conferirles un aspecto emblemático de clasicismo que ha acabado perjudicando el concepto que de ellos tenemos. Si no hubieran originado tantas servidumbres, por culpa principalmente de los editores, que han adoptado eso como el modelo clásico al que tenían que referirse la mayoría de los dibujantes... Yo no tengo demasiado claro que estemos en un momento que permita revisar toda aquella tradición previa al clasicismo comentado. La historieta, cuando comenzó, estaba muy teñida de todo el empuje de la modernidad, era un medio absolutamente abierto y lleno de posibilidades, que luego, por culpa de los editores más que de los dibujantes, se ha ido esclerotizando. Pero, así como en otras artes se ha llegado a un proceso de agotamiento que ha requerido nuevas formulaciones, como puedan ser los "ismos", en historieta el proceso de la modernidad creo que es un proyecto inacabado; y, en ese sentido, las vanguardias, entendidas no como tiranías de modas en momentos concretos, que se sucedieron en este siglo en otros artes, en historieta se vieron tan abortadas desde el principio que por eso pienso que, aunque sea una palabra que no me guste demasiado, las vanguardias son posibles en historieta.

U.: ¿Implicaría quizá una recuperación y continuación de ciertas propuestas del pasado que quedaron –como tú decías– abortadas en su momento?

F.H.C.: Creo que no sería necesario, porque hay gente que me consta que no tiene una formación museística del pasado del medio. Indudablemente, eso enriquece, pero hay que tener confianza en gente que tiene intuiciones no predeterminadas por esos antecedentes, y que puede encontrar puntos de confluencia con lo que pasó en esos primeros momentos sin necesidad de conocerlos. Puede haber jóvenes trabajando ahora mismo que lleguen a conclusiones similares a **Sterrett** sin haber visto nunca sus trabajos. Yo soy testigo de cómo a veces Fede, por ejemplo, encuentra soluciones que luego descubre que ya estaban en **Alex Toth.**

U.: ¿Qué otros autores posteriores consideras más interesantes de recuperar, que hayan aprovechado mucho las posibilidades del medio?

F.H.C.: Kurtzman, por ejemplo. Y, de su misma época, **Krigstein,** que era una cosa bárbara. Sus trabajos tienen aún un interés tremendo. Dentro de la historieta española, me viene a la cabeza un caso que, aun siendo muy comercial, era pensado muy al hilo de las posibilidades del medio, y no deudor de ningún otro, si acaso de los orígenes del cine mudo. Estoy hablando de **Coll.** Otro de los talentos más grandes que ha dado la historieta internacional es **Fred.** Los álbumes de PHILEMON, aun siendo más comerciales que otras obras suyas, son un prodigio de aprovechamiento de la página. Pero este tipo de gente, como ya hemos comentado, son siempre francotiradores. Me duele mucho la política que siguen los periódicos al incorporar en su interior historieta. Lo hacen siempre buscando autores que ya han recibido un cierto refrendo en el medio y, por tanto, no corren ningún riesgo. Pero pienso que la historieta, al fin y al cabo, tiene tan poco peso específico dentro del universo del periódico que estos están en mejores condiciones que nadie para intentar cambiar la sensibilidad de los lectores, porque los lectores son animales de hábitos y costumbres, que pueden acabar acostumbrándose a una estética y, al final, parecerles que esa es la forma que mejor refleja la sociedad.

HABLA: JAVIER OLIVARES

Entrevista

Primeros trabajos profesionales en el MADRIZ. A la desaparición de ésta, y tras una incursión en la edición española de METAL HURLANT, pasa a colaborar regularmente en la heredera de aquella, MEDIOS REVUELTOS. En la actualidad, además de historietas para URICH, KRAZY COMICS, y EL MAQUINISTA, desarrolla paralelamente su faceta como ilustrador.
La siguiente entrevista ha sido realizada por E. Vela y J.M. Méndez, editada por J.M. Méndez, y supervisada por J. Olivares.

URICH: Dentro de la evolución natural que haya sufrido tu trabajo, ¿eres consciente de los cambios que se hayan podido producir en tu obra, en tu forma de hacer? ¿Qué has perdido y qué has ganado?

Javier Olivares: He ganado seguridad, bastante más seguridad. Y ahora creo que soy más coherente con mi obra, se parece más a mí que cuando empecé. Sigo teniendo el miedo típico a afrontar cualquier acto creativo, el miedo a no conseguir lo que quieres, o a no decir exactamente lo que quieres decir, ese miedo al papel en blanco... Sé con más seguridad lo que quiero, pero sufro igual al intentar conseguirlo.

U.: ¿Sabrías concretarlo a un nivel narrativo, de lenguaje?

J.O.: Sí, creo que he superado la linealidad inicial que mi ignorancia me imponía. Ahora mi nivel narrativo es más complejo, menos convencional, por lo menos en algunas de mis obras; en otras recurro más a lo convencional, simplemente porque me apetece. Creo que cada obra tiene su narrativa correspondiente, y me ajusto a lo que cada historieta pide en cada momento, siempre supedito mi forma de dibujar, el tratamiento gráfico, a la obra en sí. *(...)* Creo que he sufrido un cambio más radical gráficamente que narrativamente; narrativamente, conservo muchas cosas de mis inicios en el MADRIZ, las aprovecho, las vuelvo a utilizar... Voy cambiando más lentamente, me cuesta más cambiar narrativamente que gráficamente. Gráficamente tengo más facilidad para abarcar más estilos. Pero en la narrativa quiero ir más seguro, me interesa mucho todo lo concerniente al guión de la historia, lo que pasa y cómo pasa.

U.: Aparte de tu desarrollo personal desde que empezaste a trabajar, ¿piensas que tu avance técnico también ha contribuido a que salgan otras cosas, o con una técnica más burda podrías haber hecho lo mismo que has hecho?

J.O.: El haber aprendido más técnicas, el haber investigado gráficamente, evidentemente me ha abierto caminos que probablemente no hubiera descubierto si hubiese seguido con una técnica más burda. No sé si estos son más ricos o no; a lo mejor los otros habrían sido más interesantes narrativamente al contar con una técnica más limitada, y al ampliarla quizá haya avanzado menos en lo narrativo, porque me amparo inconscientemente en ella *(...)* Si tu dibujo es tosco, supongo que te apoyas más en la narrativa, pero con un planteamiento gráfico amplio puedes llegar a hacer cosas que no precisan siquiera de una estructura narrativa, pueden ser simplemente sensaciones, colores, como una pintura; puedes alejarte del camino narrativo y seguir en la historieta, experimentar hacia un planteamiento más abstracto. *(...)* Explorar la técnica me ha parecido siempre muy interesante, siempre he querido abarcar un campo gráfico muy amplio, por inquietud personal. Además, la técnica condiciona bastante a la hora de enfrentarte a un trabajo. Muchos trabajos míos los he empezado partiendo de características técnicas: un tipo de acuarela, un tipo de gouache diferente... no con un guión muy claro, sino con una idea vaga y con una técnica, y esa técnica me ha dado el tratamiento y el tono de la obra. *(...)* Nunca sabes muy bien si adecúas inconscientemente tus guiones a tu modo de trabajar, porque crees que no puedes ir más allá, o si tu mente y tu mano van a la par.

U.: ¿Crees que el hecho de trabajar sobre guiones propios o sobre guiones ajenos altera esencialmente tu trabajo, que tus historietas difieren sensiblemente en uno y otro caso?

J.O.: Sí, trabajando con guiones ajenos mi grafismo se vería alterado probablemente por la visión del guionista. La única vez que lo he hecho fue con **Felipe Hdz. Cava**, y se trataba de un tratamiento y un grafismo muy concretos, porque era para una revista infantil, y no pude desarrollar todos los aspectos gráficos que a mí me interesaban. El guión me condiciona mucho a la hora de dibujar; trabajo el guión y el dibujo a la vez, simultáneamente, y se influyen mutuamente, van cambiándose y adaptándose conforme los voy trabajando, y sale una especie de mezcla que es casi indivisible. Sin embargo, un guión ajeno marca una línea que separa completamente el guión del dibujo; luego, yo puedo intentar acercarme a ese guión, intentar filtrarme, hacerlo compacto, pero nunca quedará como si lo hubiera escrito yo.

U.: ¿Consideras esencial en tu trabajo el hecho de que exista un lector al otro lado, o te basta con "expulsar" tus historias fuera de ti? Es decir, ¿a qué responde el hecho de que hagas historieta? ¿A un proceso de creación o a un proceso de comunicación? ¿O piensas que lo uno no puede separarse de lo otro?

J.O.: En mi caso es simplemente un proceso de creación, y la comunicación viene dada por el medio. Bueno, si no hubiese un medio yo no crearía; no me interesa que mis historias se queden en casa, quiero darles salida, y para mí eso significa publicarlas en una revista, lo que conlleva que las va a leer alguien, pero ya no es algo que me afecte directamente. Normalmente no tengo contacto con mis lectores en ningún caso, salvo mis amigos; no lo necesito, pero sí necesito que esa historia se publique, independientemente de que mis obras salgan de mí sin la necesidad de que haya un lector. Cuando la veo publicada es cuando realmente la veo, cuando compruebo si he conseguido lo que quería

hacer. No es el objetivo de mi trabajo que me lean, aunque lo preferiría, simplemente porque el medio funciona de esa manera: si te leen mucho, los editores confían más en ti, te dan más trabajo, y dispones de más posibilidades.

U.: ¿Crees que estás en la historieta porque efectivamente es el medio expresivo que más te satisface, o es una cuestión meramente fortuita, provocada por la facilidad de acceso de la historieta en comparación con otros medios?

J.O.: No, estoy en la historieta porque es el medio que más me satisface, lo he tenido siempre muy claro, desde que dibujaba cuando era pequeño. Siempre he sabido que quería hacer historieta, nunca he pensado en hacer otra cosa, a pesar de que me interese el cine. Pero si hubiera querido hacer cine, habría hecho cine; me habría costado más, porque, evidentemente, el nivel de producción del cine exige la colaboración de mucha más gente y más dinero. Dibujar se supone que lo puede hacer cualquiera con un lápiz, pero podría haberme dedicado a la pintura, que tiene el mismo acceso a nivel técnico que la historieta, o a la literatura, que también exige sólo un lápiz y un papel. No creo que la historieta sea la más accesible de las formas artísticas. Ahora mismo es el arte en que mejor me muevo, el que más me satisface.

U.: ¿A qué crees que se debe el que la aproximación tradicional a la historieta consista en adoptar el lenguaje cinematográfico, y en qué crees que tu trabajo se escapa de ese marco?

J.O.: Supongo que la forma de contar impuesta por el cine es bastante clara, bastante fácil; es decir, todo el mundo la conoce, la ha visto alguna vez. Es como hacer un *story board;* creo que mucha de la gente que hace historieta en el fondo son cineastas frustrados. La pregunta que me has hecho antes a ellos les vendría muy bien, porque son gente que quiere hacer cine, y al no haber accedido a él por circunstancias de la vida, se dedican a hacer historieta planteándola cinematográficamente. Desgraciadamente, en este momento, la industria está montada sobre ese planteamiento, aunque no siempre fue así. Gente como **Herriman** o **Sterrett** estaban influidos por el surrealismo, la pintura cubista, o las grafías indias. Era una época mucho menos marcada, lógicamente, por las imposiciones narrativas cinematográficas, y con una industria en la que abundaban más los artistas que los mercaderes. Todo el mundo comprende una película muy fácilmente; su código de representación, su código narrativo, le es muy familiar. Una historieta basada en ese código es más accesible a cualquier tipo de público. Yo creo que es un error; la historieta debe tener un condicionante narrativo –lo tiene–, pero es el único, ni gráfico ni cinematográfico. La historieta es un papel al lado de otro papel en blanco, y, a partir de ahí, lo que cuenta es tu imaginación y tu inquietud. Narrar cinematográficamente es un camino, interesante cuando te apeteca, pero no es el que yo sigo habitualmente, y, en las ocasiones en que me ha interesado, me he alejado de él todo lo que he podido o todo lo que he sabido. (..) En la historieta aplicas el tiempo de forma diferente a la del cine. Al ver la página estás contemplando un espectro de tiempo que en el cine no contemplas a la vez; el cine es un momento, el momento anterior ha pasado, y el momento posterior no ha llegado. En cambio, en historieta puedes volver atrás, ves varios momentos de tiempo a la vez, aunque sigas un orden de lectura de izquierda a derecha y de arriba a abajo, puedes detenerte en una viñeta... El tiempo lo marcas tú. También puedes trabajar con elementos de diseño con los que no puedes trabajar evidentemente en una película.

U.: Leyendo muchas de tus historietas, da la impresión de que las construyes a base de ir limando y suprimiendo elementos de una historia mucho más completa que la definitiva, elementos que no aparecen pero que afectan a los que conservas.

J.O.: Sí, es mi manera habitual de trabajar, y es curioso, ya que muchas de mis historietas se desarrollan a partir de pequeños elementos, como una frase, o un ambiente determinado; luego voy añadiendo cosas, la historia se amplía, y llego a un momento en el que el proceso se invierte, y empiezo a eliminar todo aquello que considero accesorio, no por su irrelevancia, puesto que es posible –y, de hecho, ocurre– que emplee lo desechado en historias posteriores, sino por atender a mi propio criterio narrativo. Esto hace que, a veces, la gente diga que mi trabajo es excesivamente críptico, excesivamente elíptico, pero, como a Rubén, me interesa mucho trabajar el espacio entre viñetas.

U.: Antes comentabas el que en historietas muy breves, de una o dos páginas, te sentías un poco constreñido, que no podías desarrollar una narrativa interesante, y, sin embargo, tus trabajos más espontáneos son los más cortos: historietas brevísimas o ilustraciones puntuales, donde la relación texto-imagen no responde a ningún lenguaje prefijado, a ninguna imposición de significado. ¿A qué crees que se debe? ¿A algún tipo de miedo?

J.O.: No, no lo creo. Estos trabajos a los que te refieres, y que están viendo la luz ahora en varias revistas, me los he planteado a un nivel experimental, y, casualmente, por problemas de espacio, todos ellos constan de una página. Tengo trabajos inéditos, de tres o cuatro páginas, en los que he aplicado esa relación texto-imagen a la que te refieres, y es un modo de trabajar que pienso emplear a partir de ahora en historietas más largas.

U.: En un momento de su entrevista, Felipe Hdz. Cava establece cierta proximidad con la poesía como el vínculo que hermana a una cierta "escuela" de historieta, no por un mal entendido lirismo formal, sino por la relación más libre entre forma y contenido, más preocupada por las sensaciones que por la formulación estrictamente narrativa. ¿Crees que ésto es aplicable a tu trabajo, que tú perteneces a esa "escuela"?

J.O.: Sí, se podría hablar de un acercamiento a esa escuela, aunque, por mi parte, fue más instintivo, menos racional. Me parece muy natural y lógico; al igual que en el cine, se puede obviar la "narratividad" por una intención de provocar sensaciones puras, colores, formas... Se puede ir hacia el abstracto, hacia una narrativa no tan concreta y lineal.

HABLA: JAVIER VAZQUEZ

Entrevista

Primeros trabajos profesionales como historietista en HELICE y 3D. Colaborador habitual en la revista MADRIZ, cuya desaparición marca también su abandono temporal del medio, al que regresa dos años más tarde, de la mano de la revista MEDIOS REVUELTOS. En la actualidad, compagina su labor de historietista con la de ilustrador de cuentos.

La siguiente entrevista ha sido realizada y editada por J.M. Méndez, y supervisada por J. Vázquez.

URICH: Dentro de la evolución natural que haya sufrido tu trabajo, ¿eres consciente de los cambios que se hayan podido producir en tu obra, en tu forma de hacer? ¿Qué has perdido y qué has ganado?

J.V.: He perdido la vergüenza. En primer lugar, no ha sido una evolución natural, ha sido una evolución difícil. Suponiendo que haya evolucionado. Soy consciente, aunque no sé hasta qué punto se puede decir que uno es consciente, de los cambios. Yo creo que hay dos épocas: la del MADRIZ, y la de ahora, la del MEDIOS. Yo hago mi trabajo un poco por dos necesidades: una, hacer algo, y otra, ser algo; para mirarme al espejo por las mañanas y decir: *"Yo soy estudiante", "Yo soy carpintero", "socio del atlético", "ingeniero aeronáutico"...* Probablemente, cualquier trabajo obedece a esa justificación. Creo que ha habido un cambio fundamental, y es que ahora me divierto más, entre otras cosas, y antes sufría, estaba más rígido. Ahora hago más lo que me apetece.

U.: ¿Crees que ha sido un cambio progresivo, o podría detectarse un punto de inflexión en tu trabajo o en tu vida personal?

J.V.: Tiene que ver con mi vida. El MADRIZ era un punto de amarre, para hacer un trabajo mensual, para cobrar un dinero mensual, y para tener una identidad mensual. Cuando termina, yo me paso diez meses haciendo libros de texto para una editorial, y haciendo el lila por ahí, y después de esos diez meses, me meto en esa misma editorial a trabajar, y paso de todo: paso del comic, paso de la gente... paso de todo el mundo, y estoy en esa editorial dos años y pico trabajando. Entonces, el punto de inflexión está ahí, en que, dos años después, aparece el MEDIOS REVUELTOS y me dicen de hacer historietas. La primera historieta la hago un poco con el mismo estilo de antes, pero es muda, y se llama MUERTE DEL HEROE, y es una gilipollez, pero para mí es una señal de ruptura: el héroe, que estaba en ese escenario, con esos telones, y que era el que contaba esas historias del MADRIZ, las historias del frenopático, un señor con una bata, o el Doctor Conchudo, o el loco de turno, el esquizofrénico, ese tipo se muere, lo mato, y después paso a hacer cosas probablemente desde un poco más lejos, un poco más desde fuera... Algo que no sé lo que es, pero que es más divertido sobre todo, y que recoge el trabajo de los dos años en la editorial.

U.: Aparte de tu desarrollo personal desde que empezaste a trabajar, ¿piensas que tu avance técnico también ha contribuido a que salgan otras cosas, o con una técnica más burda podrías haber hecho lo mismo que has hecho?

J.V.: A mí la técnica no es que no me haya importado; he hecho como si no me importara. Uno procura disimular. Cuando uno no tiene una buena técnica, dice que no le importa, porque si encima dices: *"es que soy muy malo y sufro mucho"*, entonces estás dándole armas al enemigo, no se puede tampoco. Hay que decir que la técnica no importa. Pero vamos, aparte de eso, a mí lo que siempre me ha gustado hacer de las historietas es el guión; luego dibujarlo me aburre mucho. En todo caso me gusta bocetarla y esas cosas, pero trabajar las figuras para que queden bien, que lo haga otro. El sistema americano es fantástico, me gustaría trabajar así; trabajar con un buen entintador, trabajar en pequeñito, además, hacer sólo fotocopias, que otra persona las llevara a la fotocopiadora, incluso... A mí lo que me gusta es pensar cosas, no dibujarlas; no me motiva tanto. Otras veces sí. Depende de si hay un medio, de si es necesario en ese momento para mí comunicar lo que pienso; y viene a ser necesario, probablemente, en el punto en que se necesita una identidad. Si esa identidad, probablemente compartida, ya no es necesaria, prefiero andar por la calle, o ir al cine... *(...)* Aunque me gusta pensar la historieta, tampoco la tengo en la cabeza hasta que no la hago. Al hacerla, al irla trabajando, va tomando sentido. Unas viñetas van trabajando con otras, unos significantes se van juntando con otros... Yo no pienso una historia a fondo, no pienso: *"voy a hacer una historia sobre esto"*, sino que puedo partir de un dibujo, o de una chorrada, de un título, o de un nombre... generalmente de una situación o de una frase, y, desde ahí, seguir su desarrollo.

U.: Cuando te pones a hacerla no tienes una idea definitiva, el transcurso de hacerla puede cambiarla completamente.

J.V.: La cambia, la cambia. No sólo la cambia, la crea. Esto contradice lo que estaba diciendo antes, porque entonces no es sólo un problema de comunicación, de identidad, es un problema de producción.

U.: ¿Crees que el hecho de trabajar sobre guiones propios o sobre guiones ajenos altera esencialmente tu trabajo, que tus historietas difieren sensiblemente en uno y otro caso?

J.V.: Pues creo que sí, creo que con guión ajeno son peores todavía. De verdad. También tendría que trabajar más con un guión de otro.

U.: ¿Crees que tu trabajo es consecuencia de un cierto idealismo?

J.V.: No, para nada. Tampoco de un realismo. En todo caso, individualismo.

U.: ¿Pero tienes alguna intención de convencer, de que lo que cuentas en tus historietas quede grabado en alguien y cambie algo, incluso?

J.V.: Cambia algo para el tipo que la hace, y cambia algo para el tipo que la lee. Siempre

cambia algo. Es un desarrollo simbólico, y, desde ese punto de vista, siempre cambia algo. No es mi objetivo, sin embargo, ni creo que sea trascendental. Podemos darle la importancia que le dé uno a su trabajo, según le apetezca, pero sólo desde ese apetecer, desde ese deseo de, digamos, importancia, o de trascendencia, o de ideal. *(...)* El ideal que se maneja ahí es un ideal identificatorio, puedes poner ahí el interlocutor que quieras, el lector; tú puedes decir: *"yo dibujo para..."*, o *"yo escribo para..."*, o *"yo hago esto para..."* ¿Para quién? Pues para todos esos, en abstracto, o gente concreta... Pues vale, pues sí, todo eso está muy bien, pero no es para tanto. Además, los consumidores de tebeos consumen superhéroes, el medio se ha quedado para los superhéroes, y los tipos que hacen superhéroes, por mucho superhéroe conflictuado que hagan, no pretenden establecer una comunicación sensible.

U.: Yo creo que si dentro del medio de la historieta hay alguien con intenciones de mensaje y de cambio, es sobre todo la gente de los superhéroes, concebido esto de la forma más peyorativa posible. Son los que más ganas tienen de intervenir en la vida de la gente, de exponer sus ideas al mundo y propagarlas.

J.V.: Pues sí, no lo había pensado así. A **Walt Disney** le pasaba lo mismo con el Pato Donald. *(risas)* Aunque habría que ver ahí qué es consciente y qué es inconsciente; si una sociedad saca un superhéroe como prototipo, es porque está en la televisión y tal... En realidad lo que desean es que seamos sus iguales, para no ver la suya en nuestra diferencia.

U.: Desean contagiarte.

J.V.: Exactamente. Así están más tranquilos. Es fascismo en pequeño, para los pequeños.

U.: ¡No, de pequeño nada! Vale dolar y medio, y lo venden en los supermercados. Es el más efectivo, el popular; llega a las mentes en estado de formación, con lo cual se incorpora mucho antes al organismo y sobrevive mucho mejor. (risas)

¿Crees que estás en la historieta porque efectivamente es el medio expresivo que más te satisface, o es una cuestión meramente fortuita, provocada por la facilidad de acceso de la historieta en comparación con otros medios?

J.V.: Para mi pesar, por la primera razón, porque es el medio que más me gusta, y no puedo quejarme. Me gusta hacer historieta; a la hora de hacer algo me gusta hacerlo en forma de historieta. Me parece un medio dúctil, divertido, que da mucho juego... Pero no creo que sea fácil acceder a la historieta, ni al lenguaje de la historieta.

U.: La pregunta se refería a que no se necesita una infraestructura económica y material importante, como ocurre en el cine.

J.V.: Bueno, pero yo me aburriría mucho con tanta gente.

U.: Al fin y al cabo, todo el mundo de pequeño tiene un papel y un lápiz.

J.V.: Es probable que pase eso. Yo de pequeño leía tebeos, y probablemente lo que quería hacer eran tebeos también, como **Walt Disney** y así, del Pato Donald. *(risas)*

U.: Pero vamos, a pesar de todo, no estás en la historieta por eso, ¿no?

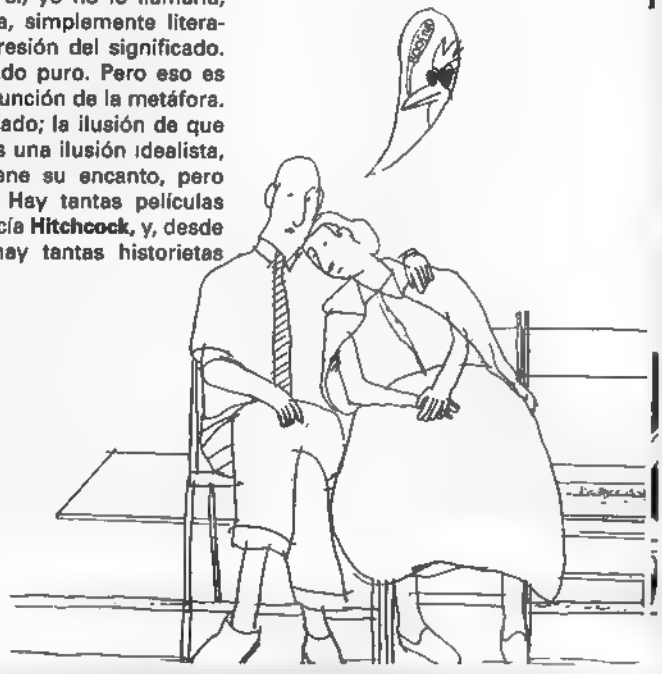
J.V.: Hombre, es que si no me gustara después de lo que te contesto, estaría loco. Claro que me gusta, y me gustaría vivir de la historieta, pero eso es más difícil. Me encantaría que hubiera un mercado fuerte, y que la gente comprara historieta como compran videos. Pero creo que eso no ocurrirá a cuenta de historietas idealistas; en todo caso, si se arruinara la industria del video.

U.: ¿A qué crees que se debe el que la aproximación tradicional a la historieta consista en adoptar el lenguaje cinematográfico, y en qué crees que tu trabajo se escapa de ese marco?

J.V.: Pues se deberá a que la gente que ha hecho esas historietas ha visto muchas películas *(risas)*. Haciendo una historieta, lo que me gusta es divertirme, ese es el principal motor; luego está lo de la identidad, creerse algo, comunicar algo... Pero si no me divierto no me merece la pena. A partir de esa diversión, me gusta jugar con el medio, y ese juego me lleva lejos del cine, porque es un medio independiente. Si lo que quisiera fuera hacer historietas a lo grande, probablemente chuparía más del cine, y haría cosas como **Carlos Giménez**, esas imágenes que se van acercando a los esqueletos del pájaro y tal, *(risas)* ¿No?, que es muy cinematográfico, y luego firmaría panfletos de estos contra TINTIN y tal. *(...)* La viñeta es preciosa, es un instante, el tiempo detenido. En el cine hay un efecto de instantes detenidos que no se sienten como momentos, por el efecto cinematográfico, el efecto **Wertheimer**; pero es distinto, la historieta tiene otras posibilidades porque es un tiempo elástico. Y eso es lo interesante.

U.: En un momento de su entrevista, Felipe Hdz. Cava establece cierta proximidad con la poesía como el vínculo que hermana a una cierta "escuela" de historieta, no por un mal entendido lirismo formal, sino por la relación más libre entre forma y contenido, más preocupada por las sensaciones que por la formulación estrictamente narrativa. ¿Crees que ésto es aplicable a tu trabajo, que tú perteneces a esa "escuela"?

J.V.: Bueno, desde el punto de vista de Felipe, probablemente sí; yo no lo llamaría, necesariamente, poesía, simplemente literatura desligada de la presión del significado. Es significante en estado puro. Pero eso es poesía, me parece. La función de la metáfora. *(...)* No hay UN significado; la ilusión de que existe un significado es una ilusión idealista, que probablemente tiene su encanto, pero que yo no comparto. Hay tantas películas como espectadores, decía **Hitchcock**, y, desde ese punto de vista, hay tantas historietas como lectores.



HABLA: FEDERICO DEL BARRIO

Entrevista

Con primeros trabajos publicados en revistas como CIMOC o TOTEM, comienza a ganar cierta notoriedad a partir de su intervención en la revista MADRIZ, con la que colaborará desde su primer número hasta su cierre. Como tantos otros, se ve obligado a recurrir a otros medios anexos para ganarse la vida, principalmente el diseño gráfico, elemento ya esencial en sus páginas. Su relación con la historieta se restablece con la aparición de MEDIOS REVUELTOS. Buena parte de su obra se debe a la colaboración con F.H. Cava, como el álbum FIRMADO: MISTER FOO, o la tira LAS ALAS CALMAS, para el diario EL SOL.

La siguiente entrevista ha sido realizada por E. Vela y J.M. Méndez, y editada por J.M. Méndez.

URICH: Dentro de la evolución natural que haya sufrido tu trabajo, ¿eres consciente de los cambios que se hayan podido producir en tu obra, en tu forma de hacer? ¿Qué has perdido y qué has ganado?

Federico del Barrio: Soy consciente, pero no creo que sea un cambio radical, sino una acumulación de cosas. Hombre, a veces sí te dejas cosas en el camino, porque en esa búsqueda de algo que es tuyo, en esa tentativa de encontrar cosas, hay veces que encuentras algo que no te sirve, y lo abandonas. Creo que el proceso general es eso precisamente, un proceso, una acumulación de experiencias, de herramientas; muchas veces, ese proceso es puramente espontáneo y emocional, aunque también hay algo de búsqueda racional en cuanto a los medios. Pero la evolución se produce sobre todo por una necesidad interna de que tu trabajo esté en sintonía con tu interior.

U.: ¿Pero esto lo piensas del total de tu obra,o a partir del momento en que adoptas una determinada línea? ¿Separas el material pre-MADRIZ y post-MADRIZ, o no?

F.D.B.: No, tampoco. El estilo, la técnica, el cómo abordas el trabajo, son fruto del momento que vives; si algo se produjo en MADRIZ fue que yo tomé conciencia de que mi trabajo no debía quedar fuera de mí, sino que debía comprometerme más. En esos momentos, aprendí cosas que luego me han servido, como la disciplina, ensayar nuevas técnicas de dibujo... Sobre todo dibujo, coger oficio *(...)* Soy consciente de que el lenguaje tiene cada vez más importancia, y antes no era consciente de eso. Toda cosa que se emite tiene un lenguaje, es un comunicado. Yo en ningún momento –ni cuando empezaba, ni hasta mucho más tarde– me di cuenta de que esas cosas las puedes manipular, es decir, que puedes manipular tu propio mensaje con unas determinadas técnicas. Entonces, utilizando esas técnicas, lo que hice fue tratar de dar una especie de contenido a ese lenguaje, a eso que naturalmente fluye. Darle ese matiz de cosa comunicada, donde antes no había más que chorradas, lo primero que se me ocurría, casi escritura automática. Y en cuanto a los dibujos, yo decía: *"A mí, ¿cómo me gusta dibujar? ¿Quién es el que más me gusta dibujando? Fulanito"*, y entonces trataba de acercarme lo más posible a cómo dibujaba fulanito. Con las historias era un poco lo mismo: desbarres, delirios, cosas así, cosas un poco abruptas, sobre las que no tienes control. Cuando algo se convierte en lenguaje, se supone que estás intentando ser consciente de lo que dices. *(...)* Se produce una especie de toma de conciencia de uno mismo, y, por lo tanto, también a la hora de trabajar. Una especie de ética propia, y, si esa ética propia falla, también falla en el trabajo, si es que uno está comprometido con su trabajo hasta el máximo. Cuando el trabajo es tan parte de ti como una mano, o un amigo, no puedes disociar trabajo de vida. Yo creo que eso fue lo que me pasó en un determinado momento de mi trabajo, que lo hice más mío, y yo noté que eso me hacía ser más honesto en términos generales

U.: Aparte de tu desarrollo personal desde que empezaste a trabajar, ¿piensas que tu avance técnico también ha contribuido a que salgan otras cosas, o con una técnica más burda podrías haber hecho lo mismo que has hecho?

F.D.B.: A mí me encantaría tener una técnica burda al máximo; burda en el sentido de ingenua, de espontánea, de sencillez, como si lo dibujara un niño, sin ningún aparato mental que te impida expresarte bien. Y para eso no hace falta una técnica especialmente maravillosa. Lo que pasa es que cuando esa espontaneidad del niño no se da, lo único que funciona es tener mucha técnica. Para no tener técnica ninguna hay que tenerla toda; como la primera posibilidad es imposible –no se puede volver a tener la espontaneidad de un niño–, hay que tratar de tener mucha técnica para poder lograr ser libre de nuevo. *(...)* Supongo que estas cosas pasan por miedos, y por malas educaciones, y por malas compañías y eso... porque lo ideal sería mantenerse puro y libre siempre. Pero yo por lo menos lo noto; es como un peso que trato de quitarme y no puedo. *(...)* Al final todo se reduce a lo mismo: hay veces que todo es azaroso, porque, por muy bien que te levantes un día, a lo mejor te pones delante del trabajo y eres como un ladrillo; pero hay veces que, sin saber por qué, a lo mejor se baja el espíritu santo, y mira, tienes como el don de la palabra. O sea que la inspiración existe, como decía el otro. *(...)* Ahora, por primera vez, en la tira de EL SOL, he hecho un experimento que para mí ha sido como ponerme en pelotas: sin ningún apoyo de dibujo ni nada de nada, lanzarme sobre la viñeta directamente, a pincel. El momento narrativo, que era una cosa más dramática, lo permitía. *(...)* De alguna manera esto es un poco como el teatro, como los actores que utilizan el método **Stanislawski,** que de pronto tienen que interpretar un papel y meterse, confundirse de alguna manera con ese personaje; el sistema que yo utilizo es más o menos el mismo. Se trata de que tienes una historia y un personaje, y tie-

nes que vivir la vida de ese personaje, te guste o no te guste. Cada personaje te da una especie de rastro que tú puedes seguir, y algunos son muy poco libres. Por ejemplo, a Amorós me lo imagino como un Inspector Dan, una historieta clásica al máximo, y me meto en esa historia como si fuera... no sé quien hacía el Inspector Dan, pero bueno... como si fuera **Alex Raymond,** o quien sea, y digo: *"Si yo fuera Alex Raymond, sería perfecto en este momento"*. En esta historia hay otro punto de vista, otro personaje totalmente distinto a Amorós. Y yo digo: *"Tengo que ser este personaje ahora"*. Y cómo cuento las cosas a través de ese personaje es totalmente distinto a cómo veo una historieta contada por Amorós. El personaje es anterior a todo lo demás. A lo mejor, si hiciera un personaje que fuera un niño, me lanzaría sobre la página sin ningún miedo.

U.: ¿Pero esto te ocurre aquí porque has decidido usar la perspectiva de los personajes en cada momento, o siempre cuentas la historia desde algún personaje, nunca desde fuera?

F.D.B.: Ahora ya no, ahora ya he decidido no contar más historias como si fuera yo un narrador, sino como si yo fuera el personaje que las hace. *(...)* Hay veces que uno pone barreras de consciencia a que se desarrolle un personaje, pero, desde que tomo conciencia de eso, es el personaje el que habla, no yo; es el personaje a través mío el que habla. Entonces, quizá la técnica de trabajo sea: *"Si yo soy Amorós, tendría que dibujar como Amorós. ¿Cómo dibujaría Amorós? Así. ¿Cómo dibujaría su amigo? Así. ¿Cómo dibujaría otro personaje? Así"*. Y, a lo mejor hay un personaje que no sabe dibujar, o que es un zurdo, o que es una mujer... El cómo llevar eso a la práctica, depende de la falta de libertad que yo tenga a la hora de dibujar. En este momento, ya no me preocupan para nada el estilo ni cosas de esas, sino que cada personaje hable bien, o dibuje bien, de la forma más adecuada a cómo es el. *(...)* El dibujo debe ser una variable, no algo absoluto: cada historia debe tener su dibujo. Es absurdo el tener una especie de cliché; eso está bien para la historieta de consumo, para la gente que tiene que vivir de eso.

U.: ¿Crees que el hecho de trabajar sobre guiones propios o sobre guiones ajenos altera esencialmente tu trabajo, que tus historietas difieren sensiblemente en uno y otro caso?

F.D.B.: Sí, yo creo que sí. A pesar de todo este esquema de meterme en el personaje, qué duda cabe que un personaje que sea mío, que sea una prolongación mía, una introspección dentro de mí, está más próximo a lo que yo necesito. El mundo de **Felipe** está muy próximo al mío, yo le entiendo muy bien, y digo: *"Ahora voy a ser Amorós"*. Pero, en el fondo, Amorós es Felipe... Bueno, también soy yo, pero es algo que... que no es tan urgente. Siempre hay algo que lo supera, una necesidad interna que –no sabes porqué– tiene que salir. Desgraciadamente, yo ahora no puedo dedicarme a eso, tengo que ver el mundo a través de los ojos de Felipe.

U.: ¿Respetas completamente el guión de Felipe?

F.D.B.: A rajatabla. Los guiones de Felipe son tan redondos, generalmente, que no hace falta tocarlos. Incluso yo le agradezco mucho que acote las cosas, porque me ahorra muchísimo tiempo. Eso de organizar tú el encuadre y colocar los personajes siempre es más lioso, lleva más tiempo.

U.: Es una parte de tu trabajo que no te interesa, que no te importa que quede fuera de ti.

F.D.B.: No, para nada. A mí lo que me importa sobre todo es que los personajes y las cosas que sucedan tengan cierta vida... que sean verosímiles. Y eso ya me lleva todo el tiempo.

U.: ¿Consideras esencial en tu trabajo el hecho de que exista un lector al otro lado, o te basta con "expulsar" tus historias fuera de ti? Es decir, ¿A qué responde el hecho de que hagas historieta? ¿A un proceso de creación o a un proceso de comunicación? ¿O piensas que lo uno no puede separarse de lo otro?

F.D.B.: Más bien lo uno no puede separarse de lo otro. Eso es lo que te decía al principio, lo que me pasaba a mí antes: hacía delirios. Lo que no podía conseguir en la realidad, lo hacía en historieta. *(...)* Luego, uno tiene que dejar de ser tan idealista, ese idealismo mal entendido, y ser un poco más realista, en el sentido literario; tratar de captar más lo que es la vida. Dejar en definitiva de ser egocéntrico y egoísta; egocéntricos lo somos, es inevitable, pero, por lo menos, procurar tener una tendencia a no ser demasiado egoísta. Yo creo que eso es bueno, que te madura. ¿En qué se convierte entonces el producto que haces? Es indudable que es una expresión; si no necesitaras expresarte, no lo harías. Parte primero de una necesidad de expresión, y luego, esa expresión debe ser, de alguna manera, consciente, y en el momento en que es consciente, se convierte en comunicado, o en lenguaje. Es indudable que ésta es la intención; pero siempre, en cualquier mensaje, se cuelan por mil ranuras cosas que son inconscientes. Pero eso es inevitable. Lo importante es mantener una intención, mantener tu trabajo en sintonía contigo mismo. *(...)* Es fundamental que haya alguien al otro lado. En las cosas que hacía antes, que yo te decía que eran egoístas, poco importaba que hubiera alguien allí. Tú lanzabas algo, lo que se te ocurriera, y no importaba demasiado si lo leía alguien o no. Cuando piensas que hay otro que va a leerlo, es cuando uno trata de ser consciente y convertirlo en lenguaje para comunicarte, y, cuando tratas de comunicarte, es que tienes la necesidad de que al otro lado haya alguien para responderte. Responderte de mil maneras; no tiene porque ser una respuesta verbal, ni directa. Puede ser una respuesta indirecta, de la que ni siquiera tengas consciencia. Yo tengo la teoría de que cualquier cosa que se haga con energía, con fuerza, va a ser captada por la gente y le va a ayudar. Yo lo noto como receptor que soy también de mensajes. Cuando notas que hay algo que es potente, que está vivo, sientes en ese momento, de alguna manera, la necesidad de vivir, de hacer cosas. Es como contagioso, una especie de fuerza

que es de todos, que está ahí, pero que, en algún momento dado, un trabajo, una obra, es como un canal que, si estabas desconectado, vuelve a conectarte a ella. Una especie de fuerza vital. El Espíritu Santo. *(risas)*

U.: ¿Lo haces entonces con ánimo de provocar algún cambio, de participar en la gente?

F.D.B.: Lo que yo intento, desde que he tomado conciencia de que quería convertir mi trabajo en lenguaje, es eso: producir cambios en la gente, en el entorno en que puedas vivir. Una ciudad, o un país... bueno, eso ya es algo totalmente megalomaníaco. Pensar: *"Una historieta puede conseguir que alguien, en algún momento dado, haga algo que mejore sus condiciones de vida y las de la gente"*. Y eso es algo que se experimenta muchas veces.

U.: ¿Lo dices porque a ti te ha pasado?

F.D.B.: Claro, claro. Vas a ver una película, y te toca muchísimo, en las fibras más internas. Si vieras una secuencia filmada de cómo entras al cine y cómo sales, si hubiera una especie de fotografía en rayos X que pudiera mantenerse, habría un cambio importante en esa persona si esa película de verdad le ha hecho mella, si le ha comunicado cosas. Alguien que entra apagado y sale encendido; si sale encendido, lo que significa es que, por un lado, ha habido un cambio, y por el otro, se convierte en una especie de "cosa iluminada", en términos místicos, casi. *(risas)* Si partimos de la base de que todo lo que nos rodea está oscuro, alguien que está "iluminado" va a "iluminar" a más gente. Eso ya es suficiente para ponerse a trabajar e intentarlo. *Iluminar* algo. Eso es lo que a mí me gustaría.

U.: Tu trabajo entonces se convierte en un intento de relación, en el que tú buscas por medio del beneficio de los demás el beneficio propio, sin abandonar ese egoísmo del que hablabas, y sin embargo, a la vez, como tú bien dices, la respuesta nunca te llega.

F.D.B.: Uno abandona el egoísmo, pero no el hedonismo. El hedonismo es muy sano, o, al menos, yo lo considero muy sano; hedonismo en el sentido de amor al placer. Eso es estupendo. A lo mejor se puede entender así el egoísmo, pero yo creo que no tiene por qué ser necesariamente egoísta el amar el placer. Si yo pienso que alguien ha sido "iluminado" con mi trabajo, siento placer.

U.: Pero es lo que te decía, te lo tienes que imaginar.

F.D.B.: No siempre. A veces tienes la constancia de que eso ocurre, un amigo o algo así. No sabes si le ha "iluminado"; eso ya es el último grado, la utopía. Pero hay grados con los que uno se conforma. Si alguien te dice *"Esto me ha hecho pensar"*, no le ha sido indiferente, o *"esto me ha hecho llorar"*. De esto sí tengo constancia.

U.: De todas formas, eso es algo que sólo funciona con gente que se parezca a ti necesariamente; uno sólo es sensible a la luz que irradian sus semejantes, de alguna manera. ¿Eso no tiene algo de reafirmación, hasta cierto punto?

F.D.B.: Sí, llevado a un extremo muy profundo, puede ser. Como decir: *"Venga, los que son como yo se tienen que salvar (risas), los demás no importan"*. Si hay algo de lo que tomé conciencia cuando empecé en el MADRIZ, fue que todos los lectores eran igual de listos que yo, o más. Esto fue lo que me hizo cambiar, así de claro. Antes, cuando estaba haciendo trabajos en CIMOC, siempre pensaba: *"Los lectores, o son subnormales, o son mucho más tontos que yo, así que los puedo engañar como quiera, porque como además tengo facilidad para dibujar..."* Yo siempre pensaba: *"Los lectores son tontos"*. También llegué a pensar que eran subnormales *(risas)*, pero esto es más grave. Luego, de pronto, no sé por qué demonios... supongo que por cosas que uno piensa, que se da cuenta hablando con la gente... porque uno mejora por dentro también, porque ya no es tan egoísta en ese sentido... bueno, uno dice: *"Los lectores son tan listos como yo, e incluso más. Aquí hay que esforzarse. Esto no es ninguna tontería"*.

U.: ¿Pero eso lo descubres, o lo adoptas como premisa?

F.D.B.: Como premisa básica. Recuerdo, porque fue un momento importante, que en la primera historia que hice para el MADRIZ tenía esa idea: *"Los lectores son como yo. Todos"*. Lo que ocurre es que luego, con el tiempo, me he dado cuenta de que hay muchos lectores mucho más tontos que yo, y otros que son subnormales, y otros que son igual que yo, y otros que son muchísimo más listos que yo.

U.: Entonces, no es tanto que cambias de opinión como que cambias de registro, que te diriges a gente diferente.

F.D.B.: Claro. Si dijera: *"Me han ofrecido la oportunidad de publicar en 1984, o en ZONA 84"*... ¿Existe eso todavía?

U.: Todavía, sí... (risas)

F.D.B.: Bueno, si dijera: *"Voy a publicar en ZONA 84. Pffff... Tengo que dirigirme a tíos que son medio tontos"*. Esto ya es una premisa dura, ¿No? O sea, nadie que sea como yo se compraría el ZONA 84. Tiene que haber algo extraño en alguien que se compra el ZONA 84 *(risas)*. Como eso, otras cosas. Tiene que haber algo extraño en gente que ve algunos programas de televisión, algunos concursos... Algo tiene que haber. Y resulta que esa gente es mayoritaria. Es alucinante. Entonces digo: *"Pues, realmente, la gente que es como yo, es minoría. ¿Es que yo soy muy listo? ¿O me creo muy listo?"* Pues no lo sé. Yo tengo unas necesidades, y esas necesidades no coinciden con las de la mayoría; luego soy minoritario. Como el UHF *(risas)*. De alguna manera, es inevitable que uno, al trabajar desde su punto de vista y ser coherente con

su trabajo, encuentre enfrente otros que son parecidos a él. A mí me encantaría decir: *"Bueno, ahora voy a trabajar para los que son mucho más inteligentes que yo"*. Esto es, en realidad, algo que no he probado todavía (risas), es un reto. *"¿Qué es lo que tendría que hacer para hablar con los que son mucho más inteligentes que yo?"*. La premisa fundamental sería ser más inteligente de lo que soy. Esta es otra meta de las que uno se marca, tengo que ser cada vez no más inteligente, sino más... lúcido, más exacto, más... más sensible cada vez, a todo, a todas las cosas. Yo creo que la inteligencia no es ni más ni menos que eso: ser capaz de captar muchas más cosas de las que captarías si no fueras tan sensible.

U.: ¿Crees que estás en la historieta porque efectivamente es el medio expresivo que más te satisface, o es una cuestión meramente fortuita, provocada por la facilidad de acceso de la historieta en comparación con otros medios?

F.D.B.: Más bien por lo segundo, porque fue una cosa fortuita al máximo; una cosa que, en un momento dado, me resultó fácil, aunque luego, con el tiempo, me he dado cuenta de que no es tan fácil, sino que más bien es bastante difícil. A lo que realmente había tenido inclinación desde pequeñín era a escribir. La anécdota es ésta: yo fui con un montón de papelotes a una editorial, de estas marginales que había aquí en Madrid en los años setenta, que, precisamente, se llamaba La Banda de Moebius. Editaban libritos de poesía, y yo fui allí a ver si me publicaban. Les dejé todo el material, y, cuando el tío lo vio, me dijo que en ese momento la poesía no funcionaba, y que se iban a dedicar a editar historietas, comics, que era mucho más rentable. Yo había leído historietas desde pequeño, me encantaban, y gracias a eso había aprendido a dibujar un poquillo. Entonces me dije: *"Pues tate, ya tengo la solución. Cojo, con lo que sé de dibujar, resuelvo los dibujos como pueda, y en los textos es donde yo me luzco"* (risas). Y así, desde entonces. El proceso que he seguido es más un intento de ser escritor que cualquier otra cosa, de tratar que las historietas tengan un cierto peso literario, que digan algo. Un camino totalmente opuesto al habitual en los dibujantes de historieta. Queriendo ser escritor, me dedico a lo que menos me gustaba, a ser dibujante, que es lo que estoy haciendo todos los días.

U.: No eres lo que querías ser de pequeño, pero ¿eres lo que quieres ser ahora?

F.D.B.: Ahora tampoco, pero hay matices. Después de tanto tiempo practicando el oficio de dibujar y todo lo que le rodea, todo lo que es gráfico y visual, me he dado cuenta de que tiene cosas muy valiosas, tanto o más que la literatura, que para mí es una obsesión. *(...)* Ese hallazgo de descubrir que una cosa gráfica puede ser lenguaje también, de la misma manera que un texto, me ha reconciliado con mi profesión, la profesión de la que vivo ahora mismo. Si ahora he encontrado el lenguaje de la imagen, y antes confiaba en el lenguaje de la palabra, ¿por qué no mezclarlos? En todo el tiempo que llevo en el medio, me he dado cuenta de que al mezclarlos se producen efectos muy interesantes, tanto en la historieta narrativa convencional, como en otra posible historieta que sea una combinación de textos e imágenes. Ahora, mi objetivo primordial es una historieta no convencional, que no se base en el desarrollo tradicional clásico de viñeta tras viñeta; tratar de encontrar un lenguaje mixto, propio de la historieta, no de otros medios. Pero llega un momento en que los límites de los medios no están muy claros, en que no sabes qué diablos estás haciendo; si estás haciendo historieta, o textos ilustrados, o ilustraciones con textos, o libros de arte, o de autor, como se le quiera llamar, o *performance* o *macramé*. Lo que hemos visto, desde el MADRIZ hasta acá, es un desarrollo inmenso del lenguaje de la imagen aplicada a la historieta. Se han aplicado a la viñeta las mismas técnicas, las mismas ideas y convenciones que se pueden aplicar a la hora de pintar un cuadro. O incluso también, a la hora de diseñar una página, se aplican los mismos sistemas que al diseñar un folleto. La cosa tiende hacia donde ha ido siempre la historieta, al desarrollo paralelo de la comunicación a través de la palabra. Y eso es lo que yo creo que falta. *(...)* Si no hiciera falta saber dibujar en absoluto para contar una buena historia, eso habríamos ganado, porque hay muchísima gente que escribe bien pero tiene fobia a los cuadritos, a las viñetas. Incluso llegó a decirse que era un lenguaje posmoderno porque fragmentaba el tiempo real... Tonterías como esa, montones. Unos tienen fobia a eso, a segmentar el discurso, a ponerlo en imágenes. Y otros dicen: *"Si yo no sé dibujar, ¿cómo voy a ponerme a contar una historia?"*. Yo creo que la historieta ganaría, porque se acercaría más gente al sentir que no hace falta saber dibujar en absoluto para poder contar en historieta, y que ni siquiera hace falta contar en viñetas, como se ha hecho hasta ahora. Que cada uno se invente su manera de hacer historieta. Si es que alguien tiene necesidad de la imagen.

U.: Claro, porque si le quitas todo valor al dibujo, ¿qué objeto tiene contarlo en historieta?

F.D.B.: Claro. Pero hay gente, mucha gente, a la que le encantaría que sus historias las dibujara alguien, gente que me ha mandado sus guiones para que yo los dibujara. Y digo: *"¿Por qué no los dibujas tú, y los dibujas como te dé la gana?"* Lo importante sería que ese alguien descubriera también el valor de la imagen. *(...)* Se puede volver a la idea de que la unión de texto e imagen no es infantil, sino una especie de necesidad, y desarrollarlo cada uno como le venga bien, buscar su forma de decir las cosas. Eso es fundamental: encontrar la forma.

PARA UNA NUEVA HISTORIETA: MANUAL DE DUDAS

F. Naranjo

-Yo soy un realista a la antigua –me susurró Belbo–. Sólo entiendo a Mondrian. ¿Qué representa un cuadro no geométrico?

EL PENDULO DE FOUCAULT.
Umberto Eco

Uno se va cansando ya de escribir siempre de los mismos, de defender, descubrir, siempre a los mismos, pero es que se viene hablando mucho últimamente de Nueva Historieta, de vanguardia incluso, y es curioso comprobar el pobre contexto en que tan peligrosos conceptos salen a la luz: la obra de gentes como **Bill Sienkiewicz, Ted McKeever** o **Dave McKean,** esa última corriente de dibujantes catalanes demasiado influenciados por el *glamour* de ciertos aires trasatlánticos e intelectualmente marcados por la indeleble impronta del profesor **Jiménez del Oso.** Hay entretanto un puñado de autores que continúan su silencioso trabajo en una suerte de miserable solipsismo (creo, luego existo) por falta no de un público receptor, que debe haberlo, sino más bien del adecuado vehículo para llegar a él. Son, sí, aquellos de los que antes hablaba, esos de siempre, los que permanecen en sus mágicas guaridas de alquimista luchando con esa elusiva materia prima, dando forma a los sueños, inventando mundos que nadie, me temo, parece interesado en explorar. No sé, en fin, si existe o no una Nueva Historieta; sí estoy seguro, en cambio, de dónde **no** debemos buscarla. Lo que sigue no es más que algún esbozo para aclarar conceptos, un pobre intento más de desbrozar el jardín.

UNO

Hay que ser absolutamente modernos.
Rimbaud

Recuerdo la época en que me perdía todas las mañanas en la Casa del Libro con cierto agradable escalofrío. Allí, entre mil volúmenes desconocidos que contenían quién sabe qué tesoros maravillosos, pasaba horas enteras curioseando, husmeando entre las páginas, escarbando tras las estanterías, hojeando libros que aún hoy continúan ejerciendo fascinación sobre mí. Aprendí entonces a amar el tacto de papel, el olor de la tinta; podía pasarme toda una tarde sentado en alguna parte simplemente acariciando el lomo de mi última adquisición, retrasando el placer de la lectura con otro más intenso si cabe, el de la anticipación, la espera casi voluptuosa. Hay nombres cuya sola mención me hace retroceder a aquellos días maravillosos de exploración y sorpresa, nombres como **Proust** o **Lawrence, Henry Miller, Lovecraft** y **Poe.** Nombres que aún hoy venero.

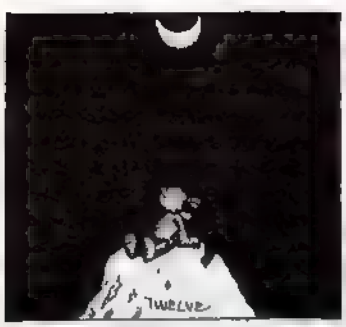
Datan de esa época también otros descubrimientos: una profesora de dibujo sorprendentemente ceñuda y morena, seca, los libros de **Frazetta,** HEAVY METAL, la música punk y un tomo gigantesco (de proporciones casi míticas, o eso me parecía entonces) titulado THE SMITHSONIAN COLLECTION OF NEWSPAPER COMICS. Recuerdo nítidamente haber pasado horas codo a codo con **Aisa** (éramos, en el fondo, tal para cual), estudiando esas páginas repletas de maravillas, **Herriman** y **Sterrett, Segar, Gottfredson, Crane** y **Crockett Johnson,** mil nombres y un millón de

planetas lejanos¿ todos hermosos y vibrantes justo ahí, entre las tapas de ese libro ciclópeo que en la memoria se confunde a veces incluso con el mítico Necronomicón. Era tal el hechizo que aún hoy, cuando he podido volver a localizarlo y lo tengo en casa, bien a mano, no puedo evitar un escalofrío cada vez que lo abro.

Y escalofríos produce, por supuesto, la cantidad ingente de creatividad y talento que un puñado de artistas derrochaban en aquellos años. Hablo de obras como KRAZY KAT, claro, o LITTLE NEMO, o de THIMBLE THEATRE y BRINGING UP FATHER, de POLLY y tantas otras. Hablo de poesía, de libertad expresiva, de experimentación desbocada. De un tiempo en que todo estaba permitido, cuando había que construir de la nada un nuevo lenguaje. Hablo de miles de páginas que aún hoy permanecen en la cúspide de un medio que no parece, desgraciadamente, capaz de ir más allá.

La única vanguardia cierta es la vanguardia muerta, dicen, lo que no deja de tener cierto sentido cuando uno contempla el actual panorama USA, presunta patria del cómic y punta de lanza aparente de su actual renacimiento, si es que hay tal, y lo compara con todas esas planchas aplastantes de las que hablaba. Dios santo, ni siquiera gentes como **Kirby** o **Toth, Krigstein, Wood,** que trabajaron en esa fábrica masificadora que es el *comic-book,* parece que vayan a ser superados.

¿Qué tenemos, pues? Competentes ilustradores multimedia completamente incapaces de narrar, autobiógrafos compulsivos y humoristas con mucho cianuro entre los dien-



tes. Apenas cuatro nombres se me vienen a la boca si pienso en cosas con un cierto pulso de novedad, y todos son más que discutibles, en el fondo: **Waterson** (que se limita a ejercitar su amplio conocimiento de un medio y un género clásicos como pocos), **Dave Sim** (maestro de la parodia y experimentador suicida de formas y tiempos narrativos), **Matt Wagner** (un tipo raro que aún no tengo claro qué hace aquí) y **Kyle Baker** (otro que tal, pero jamás me separaré de mi ejemplar de WHY I HATE SATURN, la comedia de mi vida).

Y es que claro, ¿qué es vanguardia? Especialmente si hablamos de un medio como el nuestro, mestizo y bastardo, mezcla de lo plástico y lo literario, hijo de poetas y mercachifles...

DOS

Pero lo importante es comprender. Dibujar puede ser un buen sistema.

LA ORILLA
F. del Barrio

¿Pintar las páginas, usar óleos, acrílicos, ceras, hacer de cada viñetita un minúsculo cuadrito impresionista, expresionista, tanto da? (A los americanos, y al resto del mundo por analogía, ósmosis o cualquiera que sea ese extraño mecanismo que extiende por el planeta su mal gusto, les encantan las acuarelas, les quedan unos tebeos tan *chic*, tan adultos, tan terriblemente maduros e importantes.) ¿El *collage*, acaso? Convendría recordar que ya **Steranko** y **Kirby** lo usaron para multiplicar el impacto visual de sus planchas. Por no hablar del viejo y sabio **Breccia**, que lo utilizó con fines muy poco decorativos y sí narrativos de verdad, meditadamente. ¿Lo interdisciplinar, entonces, eso de aplicar al propio recursos característicos de medios ajenos? ¿Eso que tan de moda se puso cuando lo moderno era ser posmoderno y que se remonta en realidad a las vanguardias de verdad, las históricas? ¿De verdad seguimos hablando de tebeos?

Ruptura de códigos narrativos o gráficos, subversión gramatical, dinamitar tradiciones. Todo está muy bien, sin duda, muy bonito, hasta necesario. Pero, ¿hay alguien que realmente lo haga de forma racional, con inteligencia, sabiendo dónde y por qué se mete? O, mejor aún, ¿hay alguien que lo haga, sin más?

Hay, sí, quien **no** lo hace pero parece pretender lo contrario. Excelentes dibujantes empeñados en construir sus historietas *a la maniera* de los **Moore y Miler** que rompieran esquemas en un entorno anquilosado y pútrido completamente ajeno al de aquí. Uno lee declaraciones de algún joven valor (el tal *De* **Felipe**, además, que parece el más razonable y serio) y se le llena la boca de puro asombro cuando se entera de que WATCHMEN y DARK KNIGHT le abrieron el cielo y le demostraron que se puede hacer aún muchas cosas en el medio. Y me pregunto, ¿se ha dado alguien cuenta de que aquí, en este continente nuestro tan viejo ya, hay una tradición historietística más antigua incluso que la de allí? ¿Se han molestado los chavales obnubilados por los herederos de **Kirby** (que pocos tiene, en el fondo, que merezcan tal nombre) en buscar un poco en el amplio mercado europeo? Nombres como **Loustal** o **Boucq, Chaland, Moebius** (bueno, a este le conocen de la edición yanqui), el **Caza** de los buenos tiempos, **Tardi, Mezieres, Bilal, Franquin** y tantos otros merecen algo más que un gesto de compromiso. Porque, a lo que vamos, si hoy existe algo parecido a la vanguardia no es merced a la escuela nacida del *comic-book* norteamericano. Muy al contrario, hunde sus raíces en la tradición europea, en sus logros expresivos, en sus formatos comerciales, incluso (¿sabía alguien que lo de la *novela gráfica* se llama álbum y lo inventamos aquí hace ya muchos, muchos años?).

Y TRES

Hay que ser absolutamente modernos.
Baudelaire

Empecé este artículo sin rumbo claro. Mucho que decir, un montón de certezas que me hubiera gustado comunicar. Pero me vi enredado en la inevitable diatriba de lo yanqui que nos acecha y avanza y nos come terreno. No he podido resistirme a la tentación de poner un par de cosas en claro, aún a riesgo de pisar algún otro texto, pero es que hay todo un público ahí fuera convencido de que **Claremont** es el colmo de lo literario y que en toda su vida jamás se ha acercado a un álbum de aspecto mínimamente inteligente. Las revistas del país no ayudan: lo que se vende es generalmente basura sin interés, material masturbatorio de baja estofa y poco más. Con un panorama tan alentador, no es extraño que la gente se desentienda del medio, mientras los que de verdad trabajan en él con sensibilidad e imaginación se ven abocados al barbecho de lo minoritario.

Existe, sí, una necesidad de ruptura, eso lo sabe absolutamente todo el mundo. Es **necesario** dinamitar todo el aparato de producción, demoler tantos años de adocenamiento. Si se puede hacer con la elegancia de **Federico del Barrio**, bienvenida sea la vanguardia. Porque es importante que haya belleza e inteligencia. Porque todas esas gentes que mencioné antes, todos esos clásicos merecen un relevo digno, alguien que de verdad recoja su herencia y la lleve aún más allá.

Los nombres los conocéis ya. Confiemos en que no nos abandonen jamás.

UNA NUEVA MIRADA

J. M. Méndez

Parece demasiado bueno para ser cierto, pero lo es. Y, si yo no puedo evitar sentirme escéptico, qué no sentirán autores como **Raúl, Federico del Barrio** o **Javier Olivares,** moradores involuntarios del más reclusivo *ghetto,* cuando, surgida –aparentemente– de la nada, una editorial les propone editar su obra de una forma digna y cuidada, casi lujosa, y con la firmeza que da el papel escrito y rubricado.

Pero eso es exactamente lo que ha ocurrido.

Casset Ediciones es el nuevo nombre de una vieja editorial, con años de experiencia en otros ámbitos de la edición, que emprendió recientemente una campaña de remozamiento, cambio de imagen y diversificación de mercado incluidos. La casualidad quiso que, para lo primero, recurrieran a los servicios de **Jesús Moreno,** personaje saltarín cuyo nombre es fácil encontrar en gran parte de los eventos de la historia reciente del medio –en su facción más preocupada por su renovación y avance–, hoy dedicado profesionalmente al amplio espectro del diseño, principalmente el referido a la creación de espacios; y fue Jesús Moreno quien, también de forma casual, contribuyó a decidir la orientación de lo segundo.

En los obligados encuentros entre diseñador y cliente, la conversación derivó esporádicamente hacia el mundo de la historieta, asunto que acabó por ser el motivo de los nuevos intereses de Casset Ediciones. Moreno no tardó en ser reclutado a modo de director artístico, y comenzó a sugerir distintas posibilidades. Para su sorpresa, los proyectos elegidos fueron los concernientes a autores más arriesgados, quienes, no menos sorprendidos, recibieron sin tardanza firmes propuestas en forma de contratos; contratos claros que contemplaban adelantos sobre los derechos de autor –como es práctica habitual en el mercado europeo, recuerden que estamos muy, muy al Sur– para permitir así a los autores seleccionados embarcarse de forma exclusiva en la ejecución de los proyectos acordados.

Por increíble que la historia hasta aquí pueda parecer, los frutos de esta afortunada conjunción no van a hacerse esperar. Aunque sin ánimo inicial de escisión y diferenciación en colecciones, dos son las líneas en las que se enmarcarán los sucesivos títulos (sucesivos, digo, porque el plan de lanzamientos prevé un total de catorce de aquí a finales de año): una dedicada a dar cabida a *Libros Gráficos,* entendidos en todo lo amplio de su concepto, y otra destinada a la edición concreta de álbumes de historieta. Esta segunda línea podría, a su vez, dividirse en otras tres: recopilaciones de obra ya publicada –monográficos de un autor, principalmente–, traslación de material extranjero que revista un interés particular, y edición de material exprofeso.

Los primeros álbumes en aparecer, en fechas que rondarán los meses de Septiembre y Octubre, ya están decididos, y son los siguientes:

– BERLIN 1931, recopilando el material de **F.H. Cava** y **Raúl** que gira de alguna manera en torno a esa ciudad y ese momento histórico, es decir: VENDRAN POR SWINEMÜNDE, serializada inicialmente en el suplemento dominical de EL PAIS, EL REY DEL CONGO, aparecida en el número cero de la malograda revista COMPLOT, y una historieta de dos páginas, publicada en la revista MADRIZ.

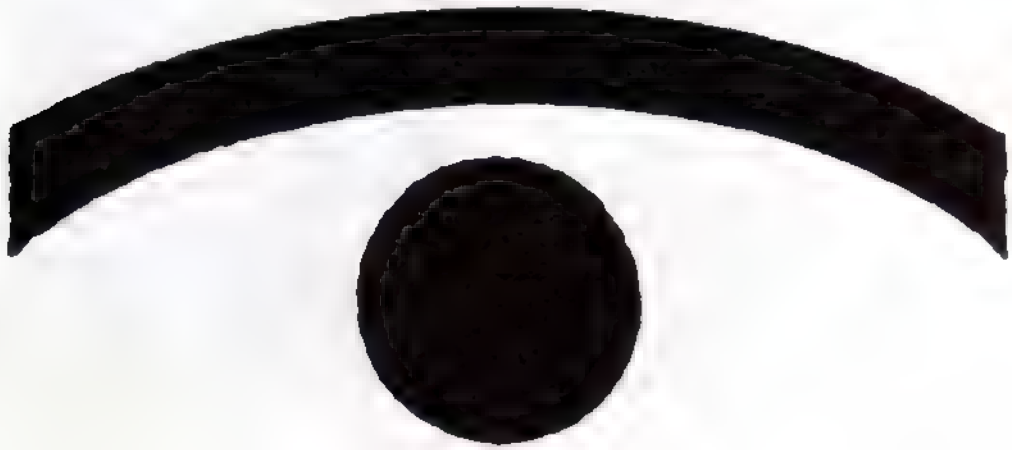
– AVES DE PRENSA, un viejo proyecto destinado en su día también a las páginas de EL PAIS, consistente en varias historias breves referidas al mundo del periodismo, todas con guión de **F.H. Cava,** e ilustradas por una variada profusión de autores del panorama nacional, como **Ana Juan, Keko,** o el propio **Jesús Moreno,** entre otros.

– RAUL, recopilación de la obra historietística completa de este autor, recogida principalmente de las revistas MADRIZ y MEDIOS REVUELTOS.

– MADRID ES MUCHO MADRID, álbum de textos e imágenes, obra de **F.H. Cava** y **Jorge Arranz,** respectivamente, primero de una serie en torno al espacio urbano, al que seguirán, lógicamente, los dedicados a Barcelona y Sevilla, sedes las tres de sendos macroacontecimientos en el futuro cercano.

Además de los reseñados, son muchos los proyectos que se encuentran actualmente en un estado de gestión más o menos avanzado, pero su provisionalidad aconseja mantenerlos aún en secreto.

Un secreto que esperemos desaparezca muy pronto, cuando se confirmen materialmente en nuestro escuálido mercado.



NADA PERSONAL, CIUDADANO

PLAGIARIO, TRAIDOR, INCONFESO Y MARTIR

Jesús Cuadrado

En algún otro papel, que no papelote, lo he dicho: lo único lúcido que **Truffaut** escribió (ora con pluma, ora con cámara) fue aquello de que *"un crítico debiera ser el puente entre el artista y el público"*. La frase, me reafirmo, está bien: resulta utilitaria.

Pero, ¿qué es un crítico?

Según la **Real Academia Española**, *crítico* es la *"persona que ejerce la crítica"*, estimando que *crítica* es el *"arte de juzgar de la bondad, verdad y belleza de las cosas"*; y, específicamente, la persona que emite *"cualquier juicio formado sobre una obra de literatura o arte"*.

Todo esto, en la última edición de su DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA; la vigésima edición. Pero, quince atrás, en la de 1817, rezaba, con perdón, que *crítica* era: *"el arte o facultad de juzgar rectamente"* (repárese en, fuera de que la *O* iba con acento ortográfico, la inyección de moralina confortante que conllevaba lo de "rectamente"; y, también, requeterrepárese en que corrían tiempos revolucionarios, y que para esta edición, la quinta, *revolución* era sinónimo de *"inquietud, alboroto, sedición, altercación"*).

Pero, tanto para la antigua edición, como para la última, cuando familiarmente se articula el término *crítico* se llega a la conclusión de que es la persona que *"habla culto, con afectación"*; retenga el lector en sus meninges, y para más adelante, esta curiosa redefinición (si meninges tuviera el lector, cualquiera de las tres; al menos, la piamadre).

Para **María Moliner** (divina mujer que nunca mereció peor patria), y en su DICCIONARIO DE USO DEL ESPAÑOL, la cosa queda más clara, pues *crítico*, en su cuarta acepción y actuando como adjetivo, se aplica a la *"persona que habla afectada o pedantemente"*.

Un lector meníngeo, que no meningítico, o sea, el de URICH, estará ya en condiciones de asociar qué acepción de la definición *crítico* le cuadra más a según qué crítico. El lector de URICH, o sea, el meníngeo, que no menengítico (seguidor de **Menen**), habrá descubierto que en esa última acepción, la familiar, es donde entra de lleno un conocido personaje del mundo del tebeo español.

En efecto, estamos hablando del único, posiblemente, hombre que menos cumple con su apellido (el apellido se creó en funciones de catalogación antropológica; así, un **Herrero** proviene de familia trabajadora en forjas, y un **Schwarzkopf** –en alemán, cabeza negra– deriva de un linaje de asesinos): **Javier Coma** es el plumario que peor uso hace de la coma. Tiene otros defectos, pero tampoco hay que ensañarse.

Este *crítico* en cuarta acepción, es decir, este pedantón, para acabar antes (pedantón como aumentativo de pedante, pues grandote, anatómicamente hablando, sí que es; vamos, que si no me apoyo contra un muro, tengo media hostia), acaba de afirmar en la sección *"Opinión"* (otro decir) del diario EL OBSERVADOR (otro decir), del domingo 17 de Febrero del año en curso, y bajo el título *"La verdadera paz"*, que el comportamiento invasor del dictadorzuelo iraquí *"ha hecho patente la necesidad de una enérgica postura de prevención"*. Y firma, o deja que firmen, su aserto con la apostilla: *"**Javier Coma** es escritor"*.

Hasta ahora, hasta hace unos meses, al **Coma** conocíamosle como autor (otro decir) de cosas impresas en papel y cosidas con tapas y tal y tal (libros, decían él y sus editores), y que versaban (ripiosamente) sobre la historieta usaca, la novela negra, el cine y tal y tal. Y escribo lo de *hasta hace unos meses*, porque, como todo lector meníngeo, que no meningítico, sabe, el **Coma** se retiró de la prensa periódica para escribir, afirmó, grandes estudios (para mí, seguirán siendo cosas y tal y tal, me temo) y por no poder atender a menudencias,insultando de paso a los editores (los hubo) y a los lectores (si es que hubo) que apoyaron sus secciones (otro decir). Y ahora nos sale con su neotrabajo de comentarista político y en prensa *pujolista*. No recuerdo cambio tan total tras tantos años de serpentear, yo, en/de/sobre los medios.

(Sí hago excepción con *Haro Tecglen*, satrapillo de TRIUNFO que sostenía que la **Historieta** no era medio para justificar una columna semanal, y sí parécele ahora útil una columna diaria sobre televisión; entonces, tenía que pagar a alguien por la columna, y ahora, como obrerete, páganle por la columna: evolución.)

Así, de un plumazo (plumetazo, más bien), el **Coma** abandona ideológica y posicionalmente a sus ex-compas de EL VIEJO TOPO (menuda tropa, por cierto), se clasifica freudianamente donde siempre estuvo y nunca confesó y/o admitió, y, finalmente, abraza la postura del intelectual (jope) que, en plan cilicio, sufre las iras de los pacifistas (gente siempre alocada e ingenua). Vamos, un zorrillo, que no **Zorrilla**.

El lector meníngeo (dícese de quien tiene meninges y hace uso de ellas), o sea, el de URICH, habrá ya descubierto que nuestro zorrocloco, viendo que el **Ministerio de Cultura** concedíale escasa credibilidad para conseguirle asesorías viñeteras (a pesar de su retahílico maletón de catorce libros/cosas), está optando, en astuta alternativa, por algún puesto en el **Ministerio de Defensa**.

RES ÑAS

DOOM PATROL nº 44
Grant Morrison/Richard Case

Según va uno creciendo, le resulta más difícil encontrar historias que entretengan, y mucho menos que sorprendan o causen un cierto impacto. Como dice **Perry Farrell:** *Nothing's shocking.*

En cine, recuerdo últimamente UNO DE LOS NUESTROS, y en historieta, la miniserie BREATHTAKER y quizá algunos momentos de SANDMAN o YUMMY FUR.

Por ello **Grant Morrison** es un caso aislado, y aún más dentro del mundo de los comics de superhéroes, donde el buen tebeo es el que respeta tontadas como la *"continuidad"* y la *"lógica del universo tal o cual"*.

En DOOM PATROL puede ocurrir cualquier cosa, y ocurre. Hay calles inteligentes, el poder de la mente de un niño crea un superhéroe ridículo de nombre Flex Mentallo, el Pentágono es un refugio para seres paranormales que pretenden acabar con la locura del mundo...

A Grant Morrison se le pueden achacar muchos defectos: acumulación de ideas que no llega a desarrollar plenamente, personajes sin entidad propia que se convierten en mera representación de conceptos, cierto caos narrativo quizá producto de un exceso de pretenciosidad del que no se libran ni sus mejores historias... Pero es indudable que nos encontramos ante uno de los pocos escritores reales que se dedican a la historieta (los demás son máquinas de escribir en automático). Y, por lo menos, con su trabajo contribuye a desterrar el tópico de que una obra, literaria, historietil o lo que sea, mejor es cuanto más se aproxime a la realidad, cuanto más plausible sea.

En DOOM PATROL también hay un dibujante, pero hoy me siento benigno y lo pasaremos por alto.

En GRIMUS (un libro de **Salman Rushdie,** tan conocido como poco leído), los protagonistas viven con un miedo pavoroso a desencadenar grandes males al explorar el laberinto de sus mentes. Morrison lo hace una y otra vez y luego nos lo cuenta.

David Muñoz

ARE YOU WEIRD ENOUGH FOR...

doom PATROL

ABRIR PUERTAS
Varios Autores

Raramente aparece un álbum reseñable, un álbum notable de verdad, que merezca la pena comentar no por ser la última obra de aquel autor al que seguimos con tanta pasión, ni la traslación del más reciente premiado en el salón, feria, o semana de la historieta de turno.

Raramente, decía; pero ABRIR PUERTAS es uno de sus álbumes, y lo es por varias razones, aunque principalmente por dos: **Alberto Breccia** y **Enrique Breccia**. Padre e hijo, el primero ha sido –y es– uno de los monstruos sagrados, de las bestias pardas de la historieta, y el segundo empezó a descollar hace ya bastantes años, de la mano de ese a veces excelente guionista **Carlos Trillo**. Padre

e hijo, pocos o ninguno han tenido el talento y el arrojo gráficos del primero, y empiézame a parecer en este álbum que pocos, muy pocos, van a tener los del segundo. Porque la historieta de Enrique Breccia que figura en este álbum, EL ENCIERRO, es sencillamente sensacional, y lo es –aunque me produzca cierto temor el decirlo– a pesar de la del padre, que, por una vez, por primera vez, supongo, ha quedado en segundo lugar en esta carrera que no es tal. Mucho ha de aprender Enrique de Alberto, principalmente a escapar de esa necesidad realista que aún lo atenaza, pero en lo demás, en color, en composición, en fuerza, tiene la lección bien aprendida.

Brutal es también el trabajo de **Nine,** ese otro argentino tan poco conocido aquí, heredero de un cierto clasicismo, pero de ese del que merece la pena heredar.

Por lo demás, poco que añadir, y accesorio quizá: la calidad de la edición, el trabajo de otros dibujantes, la autoría exclusiva en los guiones de **Juan Sasturain,** y algún que otro error. Accesorio, ya digo.

José María Méndez

ALIENS nº 1
Mark Verheiden/Mark Nelson

Hay muchas razones por las que, aunque el número de tebeos que se publican conteniendo material USA se ha triplicado desde entonces, sin embargo no se publica (comparativamente) ahora mejor material que hace unos años.

Y una de las causas es la falta de criterio de buena parte de los lectores (no olvidemos que el editor está en esto para ganar dinero) dispuestos a tragarse cualquier basura, avalada, eso sí, por una buena campaña publicitaria, éxito de ventas en América, y si está protagonizada por un personaje ya popular, mejor. Uno de esos productos, hijo de un matrimonio de convivencia entre el *marketing* y la parálisis mental de sus creadores, es ALIENS.

Publicado por Norma en su nueva colección Nostromo, ALIENS está cocinado a base de refritos de las ideas puestas por **Ridley Scott** y **James Cameron** en las dos excelentes películas del personaje, todo ello salpicado por los toques místico-militaristas a los que nos tiene acostumbrados últimamente la SF norteamericana. Escribe **Mark Verheiden** (asi-

duo refritero, véase THE AMERICAN), confundiendo buen guión con situaciones forzadas y embrolladas y personajes de cartón piedra.

Dibuja otro **Mark, Nelson,** un señor que no debió aprobar las clases de anatomía (humana) en la escuela de arte y que dibuja naves espaciales que no dudarían en pilotar Flash Gordon o Buck Rogers (y las tramas de grises no ocultan los defectos de dibujo, y contar no es acumular viñetas una tras la otra, y...).

En fin, una pena que, en su nueva etapa como editora española de Dark Horse, Norma se muestre tan conservadora como de costumbre.

Y si queréis mejores tebeos, pues eso; hacer otra cosa sería subvencionar la borreguez.

David Muñoz

LOS DERECHOS DEL NIÑO
Varios autores

Voy caminando y al caminar escucho un ruidito chico en el zapato derecho, un ruidito que suena y resuena.

Escribo esto delante del televisor encendido. Un programa sobre **Tapies,** el viejo maestro trabaja con cubos de pintura, arena, pega cosas en lienzo, dibuja signos extraños sobre las oscuras, rugosas superficies. Le veo trabajar de reojo, le escucho hablar de expresarse merced a superficies rasgadas, contemplo una vez más las planchas torpes y ramplonas de un **Beroy** que parece ir muy despegado del pelotón, o eso se debe pensar, y comprendo qué ha hecho mal, qué es exactamente lo que hace de sus páginas un mero gesto para la galería, otra demostración de que sus fuentes de inspiración (los dibujantes estrella del panorama USA) pueden o no ser las equivocadas, pero son sin duda superiores a él. Con diferencia. Y es que un *collage* debe, según mi pobre entender, perseguir dos fines, ser abordado de dos maneras: por un lado, el autor puede pretender la acumulación de imágenes dispares cuya cercanía espacial en la plancha crearía un impacto visual muy determinado (nos retrotraeríamos aquí a los ámbitos del Dadá o del surrealismo, si nos pusiéramos serios); recorta y pega fotografías, trabaja con manchas y densidades... no sé, me resulta difícil explicarlo con exactitud, ahí está el **Breccia** de DANERI o CTHULHU, por poner un ejemplo virtuoso. Por otra parte, el dibujante puede trabajar con texturas, convertir la misma superficie de la plancha en un poderoso elemento plástico (rugosidades varias, colores, fragmentos de cosas pegados...), como se ve en determinadas planchas de **McKean** o incluso **Sienkiewicz** (sobre todo en el caso del inglés, fotógrafo perfecto de su trabajo, lo que le permite iluminar con exactitud, saber lo que quiere conseguir).

Este álbum de dignísima edición (Ikusager nos tiene ya acostumbrados) se me antoja, en fin, especialmente útil, dado que nos permite distinguir los dos caminos de una Historieta que puede estar quizá agonizando,

pero a la que aún le queda aliento para ofrecernos guiones elegantes y férreos, modélicos, amén de plasmaciones gráficas frescas, con aires de nuevo (hablo, claro, de esa pieza deliciosa firmada por **Hernández Cava, Raúl** y **Del Barrio,** sus ocho páginas hermosas). Comparar sería, creo, hasta cruel.

(Por lo demás, la cosa se deja leer, con mención especial para **Nine,** dibujante clásico pero valiente y brillante en algunas de sus resoluciones suicidas. Pero me pregunto por qué un álbum editado bajo los auspicios de un organismo público, concretamente el ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, es tan claro. El misterio nos envuelve.)

Francisco Naranjo

PROXIMO NUMERO:

Matt Wagner